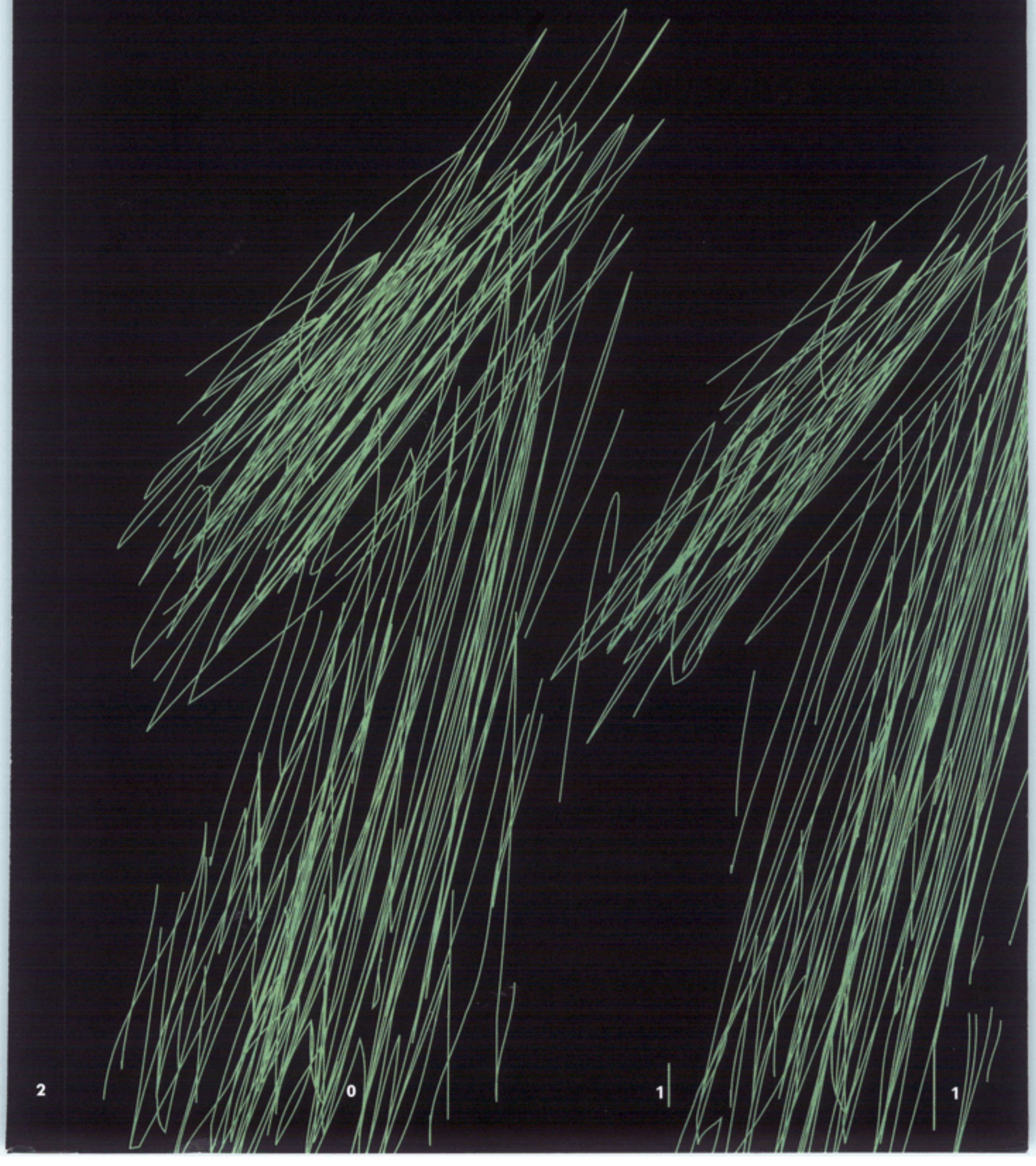
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1

перец

новый телеканал

www.peretz.ru

ДТВ

Указанный логотип является кобрендингом вещаемой телепрограммы СМИ «ТВ Дарьял»

Реклама. Лицензия Серия ТВ № 13155 от 06.03.2008 года.

Ведущими в номере стали две темы, к которым журнал обращается постоянно: телевидение и кинематограф постсоветского пространства. В рубрике «Здесь и теперь» мы рассматриваем чрезвычайно актуальную для отечественной массмедийной индустрии проблему появления того, что принято обозначать термином «качественное телевидение». В статье И.Кушнаревой прослеживается природа возникновения, различные формы, культурные и экономические механизмы создания американских и английских киносериалов, попадающих благодаря своему художественному качеству в разряд подлинного искусства. Новый подход к телевизионному «продукту» демонстрируют те новинки российского ТВ, которые рецензируются в первой части рубрики «Репертуар». Во второй ее части собраны рецензии на значимые фильмы бывших советских республик, отмеченные на недавних кинофестивалях. В номере представлены такие несхожие фигуры, как культовые режиссеры Вернер Херцог и Мануэл ди Оливейра и культовый актер и певец Марк Бернес. Исследованию самой проблемы «культовости» посвящена статья «Культура культа» в «Разборах».

В «Чтении» — два сценария из конкурса «ИК» «Личное дело».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ИННА КУШНАРЕВА
Что угодно, только не ТВ
Качественный сериал — вызов телевидению

РЕПЕРТУАР

17
ЗИНАИДА МИРКИНА
«Плетью моей души не достать»
Сериал **«Раскол»**, режиссер Николай Досталь

23
КАТЯ ТАРХАНОВА
Залив ангелов
Сериал «Морские дьяволы»

28
ОЛЬГА ГАНЖАРА
Миф об Универе
Сериал **«Универ»**

31
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Универшкола
Сериал **«Физика или химия»**, режиссер Рамиль Сабитов

37
ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ
Путеводитель по Южному парку
Сериал **«Южный парк»**

КОММЕНТАРИИ

43
СЕРГЕЙ ЭРЛИХ
Новые декабристы

РЕПЕРТУАР

47
ЕЛЕНА СТИШОВА
Postscriptum
«А есть ли там театр», режиссер Нана Джанелидзе

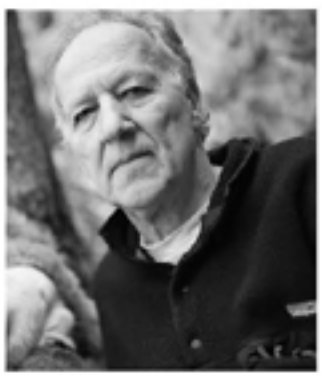
50
КАТЯ ТАРХАНОВА
Вояж к отеческим гробам
«Риэлтор», режиссер Адильхан Ержанов

54
УЛЬВИ МЕХТИ
Вернемся к нашим баранам
«Кочевье», режиссер Родион Исмаилов

58
ЕЛЕНА СТИШОВА
Последний зубр
«Презумпция согласия», режиссер Фархот Абдуллаев

61
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Дыши
«В ад и обратно», режиссер Данфунг Деннис

И М Е Н А



65
НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
«Кино — это смятение ума...»
Портрет Вернера Херцога

76
МИХАИЛ РУДНИЦКИЙ
Свой голос
Портрет Марка Бернеса

Р А З Б О Р Ы

87
АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ
Культура культа

О П Ы Т

99
СЕРГЕЙ ФОМЕНКО
Любовь и вырождение
«Дурная биология» Фрэнка Хененлоттера в контексте фрик-культуры

108
МАНУЭЛ ДИ ОЛИВЕЙРА:
«Настоящая память — это жизнь»

Ч Т Е Н И Е

113
ЕЛЕНА КОРОЛЬКОВА
Москва...
Сценарий

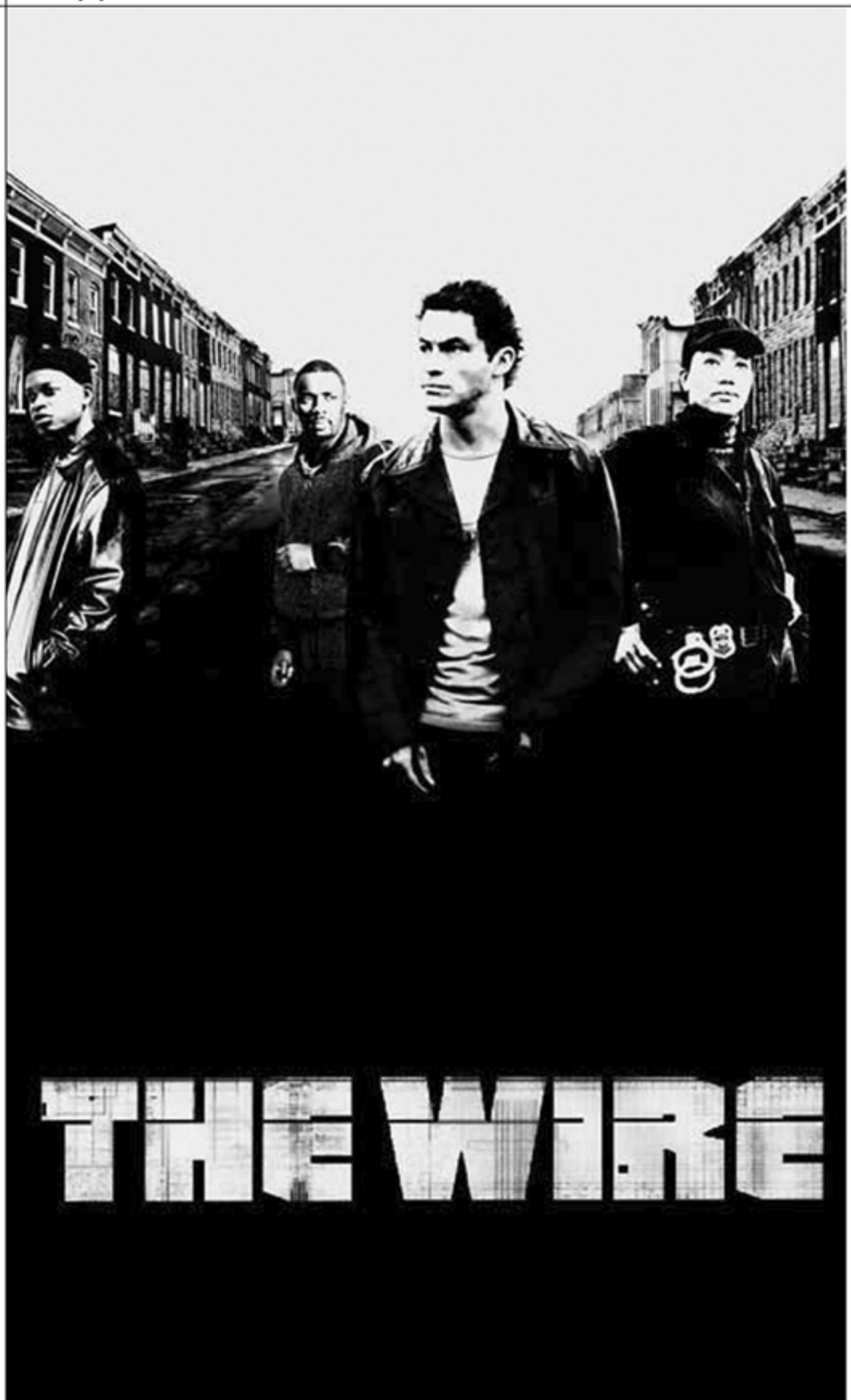
144
АНДРЕЙ МИГАЧЕВ
Клининг
Сценарий

171
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



ИННА КУШНАРЕВА

Что угодно, только не ТВ

КАЧЕСТВЕННЫЙ СЕРИАЛ — ВЫЗОВ ТЕЛЕВИДЕНИЮ

Почему сегодня мы с бóльшим нетерпением ждем премьеру нового сериала, чем очередную кинопремьеру? Почему стало модно смотреть телевизор? Понятие «качественное телевидение» (quality television) — одно из ключевых в медийной теории последних двух десятилетий. Но это явление — не чудо рождения искусства из пустоты, у него есть социокультурные, экономические и технологические предпосылки.

В ходе дискуссий сложилось несколько определений качества ТВ[1]. Во-первых, долгое время преобладала идея, что качественное телевидение — это национальные программы, в которых страна говорит сама с собой и о самой себе, своей истории и будущем. Во-вторых, качественное телевидение ассоциировалось с определенными жанрами, преимущественно с драмой, односерийным телеспектаклем или хорошо написанным комедийным сериалом. В-третьих, считалось, что качественный телепродукт имеет статус классики, то есть способен надолго оставаться в памяти поколений. Как правило, культовый статус телепрограммы связывают с неосознанным профессионализмом тех, кто над ней работал, и такое переписывание истории популярной культуры напоминает стратегию синефилов французской «новой волны», стремившихся разглядеть auteurs, авторов и творцов, в производителях коммерческой голливудской продукции.

Качество на телевидении может быть техническим стандартом, тогда под ним понимаются хорошо сделанные программы. Из такого технического определения следует, что качественное телевидение — прежде всего, дорогое. Но это определение может быть и институциональным: качество определяется не одной какой-то программой определенного жанра, а всем программированием и политикой вещания в целом. Такое телевидение основано на обязательном разнообразии: разные продукты, апеллирующие к разным группам зрителей, большим или меньшим, идущие в разное время дня. В таком определении оно близко подходит к традиционному кредо BBC: «Другие могут информировать некоторых все время или всех некоторое время, но только мы можем информировать всех и все время». Сегодня «качественное телевидение» стало еще и коммерческим брендом. Тем самым — одним из многих продуктов, предназначенных для нишевых аудиторий. В истории появления новых телесериалов, ставших лицом качественного телевидения, переплелись практически все эти аспекты.

---

[1] См.: Jon Cook and Thomas Elsaesser. Definitions of Quality. — В книге: Thomas Elsaesser, Jan Simons, Lucette Bronk. Writing for the Medium: Television in transition. Amsterdam University Press, 1994.

Две модели телевидения

Американское и британское телевидение развивались разными путями. На Британию влияло ее общественное наследие в виде BBC, стремившееся уравновесить развлечения высококультурными устремлениями и «серьезностью». В Америке после короткого заигрывания с классической театральной драмой телевидение быстро превратилась в коммерческую, популярную культуру с ориентированным на рейтинги программированием, которое прежде всего

«Скорая помощь»

должно было являть собой консенсус, то есть устраивать всех. В 1969-м американский TV Guide утверждал: «Американцы могут только позавидовать британцам в том, что касается сбалансированности вещания в прайм-тайм. Именно этого нам так не хватает».

Однако и в английской, и в американской индустрии была тенденция ставить кино выше телевидения. Исторически это было связано с тем, что кино лучше финансировалось, на его производство тратилось больше времени. В Америке телевидение формировалось в Лос-Анджелесе в тени Голливуда. Но в Британии противопоставление кино и телевидения не было таким резким. У ранней британской телевизионной драмы существуют театральные корни, склонность отдавать приоритет авторскому взгляду сценариста. Так, выдающиеся английские режиссеры Кен Лоуч, Майк Ли, Алан Кларк и Стивен Фрирз оттачивали мастерство в замечательной телевизионной серии «Пьеса на сегодня» (Play for Today), объединявшей в себе телеспектакли разных жанров с отчетливой социальной направленностью. Английским телевизионным драмам был свойствен социальный реализм и сдержанный, сторонящийся внешних эффектов стиль.

Качество на британском телевидении — это престижные литературные экранизации классики с лучшими актерами, большими бюджетами и характерным настроением ностальгии по истинным британским ценностям. Экранизация романа Ивлина Во «Возвращение в Брайдсхед» с Джереми Айронсом в главной роли до сих пор занимает вторую строчку в списке пятидесяти лучших телевизионных драм всех времен, составленном газетой Guardian, уступая только «Клану Сопрано». По мнению экспертов газеты, этот тринадца-

тисерийный фильм до сих пор остается лучшей экранизацией классики, показывающей, что в «подходе к ней можно избежать как нафталина, так и популистской модернизации, раскрыть глубины текста, не утеряв при этом юмора». Сюда же могут быть отнесены некоторые экранизации Джейн Остин («Гордость и предубеждение», «Разум и чувства») или же «Сага о Форсайтах» (2002). Но порой кажется, что боксеты с английской литературной классикой с BBC сняты для галочки, чтобы охватить все литературное поле, в том числе для нерадивых школяров, которых невозможно усадить за чтение оригинала. Секрет знаменитого британского телевизионного качества в том, что оно насквозь пронизано культурным патернализмом. При помощи такого телевизионного продукта высшие и средние классы стремятся просвещать необразованные массы: это не столько экранизации, сколько адаптации сложных литературных текстов для неподготовленной аудитории.

Любопытно, что с середины 90-х в Англию начинают завозить чужой «качественный» телепродукт — из Америки. Его импортером становится британский Channel 4, что само по себе показательно. Этот новый канал был призван разрушить дуополию крупных вещателей BBC и ITV3 и представить на телевидении интересы меньшинств и плюрализм взглядов, не ограниченный требованиями о сбалансированности в подаче информации и поддержке общественного консенсуса. В 1995 году Channel 4 начинает показывать сериал «Скорая помощь». Он позиционируется как беспрецедентная, новаторская телевизионная программа. Канал вкладывает немалые средства в ее раскрутку и при этом вынужден отбиваться от скептиков, считавших, что американская драма слишком сложна для восприятия рядового зрителя.

Очень скорая помощь

«Скорая помощь» действительно была передовым для своего времени зрелищем. Сериал привнес на телевидение настоящую киноэнергетику: трясущаяся камера, быстрый монтаж в среднем с 700—800 склейками вместо привычных 300—400, нетрадиционное для телевидения освещение, съемки на кинопленку. Множество персонажей и сюжетная насыщенность, быстрый ритм и обилие медицинских подробностей создавали эффект, который назвали «переключением с канала на канал, не нажимая на кнопку». Так что создатели сериала блестяще справились с проблемой короткого диапазона внимания современного телезрителя. В одной из серий третьего сезона в камео появляется большой поклонник сериала Юэн Макгрегор, сыгравший в культовом фильме «На игле». Рекламный слоган эпизода был: «Самый клевый кинооторчок попал в самую культовую телебольницу». В седьмом сезоне в «Скорой помощи» начали использовать широкоэкранный формат.

В 1997 году эпизод «Засада» впервые в истории телевидения снимался в прямом эфире: съемочная группа провела целый день в приемном отделении, искусно встраивая в развитие сюжета технические огрехи. По иронии судьбы в 1994-м одновременно с ним канал CBS выпустил еще один сериал про больницу «Надежда Чикаго» (Chicago Hope), действие которого тоже происходило в этом мегаполисе. Он был снят традиционно, с операторской техникой и ритмом, которые можно найти в любом сериале, продолжался несколько сезонов и неплохо продавался по миру. Но «Скорая помощь», по мнению экспертов, стала глобальным феноменом. Британскому Channel 4 сериал потребовался для того, чтобы позиционировать себя в качестве инновационного канала в период ребрендинга. Как только сериал вошел «в нормальную колею», он стал плохо сочетаться с передовым брендом канала.

Принято считать, что начальный период нового качественного телевидения приходится на 1981—1991 годы, а его первой ласточкой стал полицейский сериал с элементами «мыльной оперы» «Блюз Хилл-стрит» (Hill Street Blues) на MTM. Окончание этого периода совпало с окончанием сериала Дэвида Линча «Твин Пикс» в 1991-м. Так что среди бесконечного латиноамери-

канского «мыла», которое гнали по телевизору в 90-е, российскому зрителю тоже кое-что перепало из новой качественной продукции. Сразу же с середины 90-х стартовал следующий этап, когда качественное телевидение стало самостоятельным телевизионным жанром, произведя революцию, сравнимую по значению с появлением цвета на телевидении. Основные вехи этой революции — сериалы «Скорая помощь» (ER, NBC, 1994—2009), «Западное крыло» (West Wing, NBC, 1999—2006), «Клан Сопрано» (Sopranos, HBO, 1999—2007), «Клиент всегда мертв» (Six Feet Under, HBO, 2001—2005).

Появление нового качественного телевидения в Великобритании совпало с отходом в политической и общественной жизни от идей публичности в сторону усиления приватизации и коммерциализации. В начале 90-х премьер-министр Маргарет Тэтчер была полна желания сломать «последние бастионы ограничений», в результате чего родился доклад Пикока, нарушивший историческое равновесие между коммерциализацией и идеей служения обществу в британской телевизионной культуре и сместивший телевидение в сторону коммерции в духе американских 50-х.

Что же такое было у американского качественного телевидения, чего не было в Британии, и какие факторы способствовали образованию этого нового качества?

Технологическая и потребительская революция

Чтобы лучше понять истоки нового качественного телевидения, нужно вернуться к истории телевизионных технологий. Каждое новшество, начиная с появления телевизионного пульта, упрощавшего серфинг по каналам, и видеомагнитофона, позволявшего записывать программы, меняет облик телевидения. Зритель становится все меньше привязан к времени выхода передачи в эфир, он может заказать программу для просмотра по системе «видео по запросу». Телевизионный контент предлагается в целом наборе форматов — для телевизора, в Интернете, MP3-плейера, мобильного телефона, на DVD. Сверхплоские экраны с высоким разрешением, домашние кинотеатры с системой dolby-surround, с одной стороны, и съемки на «киношную» 35-*мм* пленку, сверхточное монтажное оборудование и возможности обработки «сырого» изображения на стадии постпродакшн, с другой, радикально изменили качество «картинки». Давний спор между кино и телевидением получил разрешение: на новом качественном телевидении визуальность вышла на первый план, изображение перестало быть только иллюстрацией к сценарному тексту. Как отмечает, например, американский продюсер Питер Данн, ветеран телеиндустрии, работавший еще на легендарном «мыльном» шоу «Даллас», изменилась драматургическая динамика новых сериалов: произошел переход к сюжетам и жанрам, дающим возможность блеснуть технологическими возможностями.

Важнейшую роль в глобальном распространении продвинутой американской телепродукции сыграла многоканальность. Основными покупателями новых американских сериалов становятся небольшие телекомпании, созданные для того, чтобы разрушить монополию эфирных каналов, а также кабельные и спутниковые каналы. Как правило, они не имеют средств, для того чтобы производить оригинальные программы, и не всегда могут приобрести большой эфирный пакет передач и фильмов, но могут купить самое новое и модное телешоу для создания и продвижения своего бренда, как в случае британского Channel 4. На закупку сериала, который станет лицом канала, обычно тратится больше денег, чем на ту продукцию, которая приносит каналу реальный доход. Пара таких сериалов позволяет привлечь самую продвинутую аудиторию, «модников», за которыми подтягивается рядовой зритель, а также становится прикрытием для остальной, как правило, посредственной продукции канала. Даже HBO не слишком афиширует идущие на канале программы вроде «Реального секса» и «Звезд в стрингах» или тот факт, что основной доход он име-

ет не от показа престижных, обласканных вниманием мировой критики теледрам, а с вампирского сериала «Настоящая кровь» (True Blood).

С другой стороны, многоканальность перенесла внимание рынка с более или менее единой массовой культуры на разнообразные микрокультуры. На нишевых сегментах телевидение стало предлагать профессионалам с ограниченным свободным временем продукт на разных платформах. Начиная с 80-х, рынок становился все больше заинтересован в той демографической части населения, которая невелика по численности, но опережает остальных по

«Прослушка»

уровню благосостояния. Такие люди выбирают культурные продукты для утверждения своего статуса.

Эта концепция радикально расходится с идеей массового телевидения. У американского ТВ появился новый адресат — *«суверенный»* потребитель и социально ответственный гражданин, не допускающий снисходительно-указующего отношения к себе. Такой эмансипированный телезритель в состоянии сам сделать правильный выбор. И выбирает он не просто продукт, а стиль жизни и определенную идентичность. Поэтому главная задача телевидения теперь — обеспечить разнообразие выбора. Бум новых телесериалов связан с победой именно этой концепции качества в период, когда ТВ в целом переживало упадок из-за погони за рейтингом и снижения стандартов новостного вещания.

Новая сложность, новые авторы

История телевизионных технологий и меняющейся экономической конъюнктуры хорошо прослеживается на примере флагмана нового качественного телевидения — американского кабельного канала HBO. Он принципиально отличался от трех общенациональных эфирных каналов CBS, NBS и ABC. Их экономическая модель основывается на том, чтобы «продавать» рекламодателям привлеченную зрительскую аудиторию. HBO же зависит только от денег подписчиков: их он первоначально привлекал показом спорта и кинофильмов без цензурных купюр и перерывов на рекламу. Настоящий прорыв на канале наступил, когда он вышел на спутниковое вещание.

Руководители HBO первыми среди кабельных каналов поняли, что не могут быть только посредником между киностудиями и кабельными операторами. Необходимо было производить собственные оригинальные программы. Начиная с 1995 года, HBO стал вкладывать в программное развитие больше средств, чем в технологии. Корпорация Time Warner, куда входит канал, по-

зиционировала себя как информационный гипермаркет, а HBO — как высокорентабельный бутик. Это сравнение указывает на то, что качественное телевидение в данном случае выступает как одна из разновидностей телевизионной продукции — в диапазоне hi-end.

Но как заставить людей платить за продукт, который они привыкли получать даром, или как оторвать их от Интернета, просмотра DVD или кино, заказанного, например, по Netflix? HBO выработал особую пиар-стратегию, которую вслед за ним подхватили и другие американские каналы. Он стал *«авторским»*. Эту стратегию канал впервые опробовал на «Клане Сопрано». Идея была в том, чтобы убедить телезрителя, что HBO продает не просто телевизионный продукт, а подлинное произведение искусства. «Клан Сопрано» стал первым телесериалом, показанным в музее. Это был Музей современного искусства в Нью-Йорке: в 2001 году там в течение нескольких дней шли пер-

«Клан Сопрано»

вый и второй сезоны «Сопрано». До сих пор телевидение еще ни разу не добиралось до таких престижных культурных площадок.

Подобные сторонние оценки, а также телевизионные награды чрезвычайно важны для канала, бравирующего тем, что он не считается с рейтингами и не устраивает просмотров для фокус-групп. HBO стремится обставлять любую премьеру как исключительное событие, всегда подчеркивая, что создатели их сериалов — истинные творцы, нередко отвергнутые другими каналами, не желавшими рисковать. HBO представляет их как настоящих авторов с неповторимым взглядом на мир.

Исторически идея авторского кино связана с фигурой режиссера, который борется с диктатом продюсера и сценаристов. В новых сериалах главную роль играет как раз сценарист, он же обычно — автор идеи и продюсер. Эта ключевая для сериального производства функция называется *show runner*: он пол-

«Тримей»

ностью контролирует процесс производства сериала, а не только написание сценария. Одна из причин такого распределения ролей — потребность новых качественных сериалов как можно сильнее отмежеваться от своего главного антагониста на телевидении — реалити-шоу. Если реалити не имеет сценария или оставляет поле для импровизации, то новые сериалы сверхчетко расписаны, продуманы, просчитаны. Например, создатель «Безумцев» (Mad Men) Мэтью Уэйнер рассказывает, что он контролирует каждое слово, произнесенное с экрана, участвует в написании сценария и во всех съемках, ходит на все кастинги, даже если исполнитель должен произнести всего одно слово. Большая часть реквизита прописана в его очень подробном сценарии. После съемок он занимается монтажом, звуком и цветом. Прежде чем получить диплом киношколы, Уэйнер изучал в университете философию, литературу и историю. «Безумцы» были его оригинальной идеей, от которой отказались HBO и Showtime, зато взялся канал AMC, никогда не снимавший масштабные телепроекты и специализировавшийся на показе киноклассики 40—60-х годов. Когда у него появилась идея «Безумцев», Уэйнер засел за чтение Сэлинджера, Чивера и Керуака, но не только — еще он штудировал специфическую литературу того времени, например, популярный нонфикшн «Секс и одинокая девушка» или «Мистика женственности». Он даже изучил расписание, по которому в 1959 году ходили поезда из Нью-Йорка, чтобы точно знать, во сколько его главный герой возвращается из офиса в свой дом в пригороде.

В такой системе режиссер — наемный профессионал, лишенный инициативы. Хотя HBO, а теперь уже и другие каналы любят привлекать звезд артхаусного кино для придания культурного статуса своим продуктам. Агнешка

Холланд снимала пилот «Тримей». Стивен Спилберг вместе с Томом Хэнксом продюсировал мини-серию «Тихий океан», а сейчас продюсирует целый ряд проектов, в частности, фантастические сериалы «Рухнувшие небеса» и Terra Nova. Одновременно вышел мини-сериал «Милдред Пирс» Тодда Хейнса, который даже показали на Венецианском кинофестивале. Пилотную серию «Подпольной империи», главного хита HBO прошлого года, снял Мартин Скорсезе, также время от времени выступающий в качестве продюсера сериала. Этот список постоянно пополняется новыми именами.

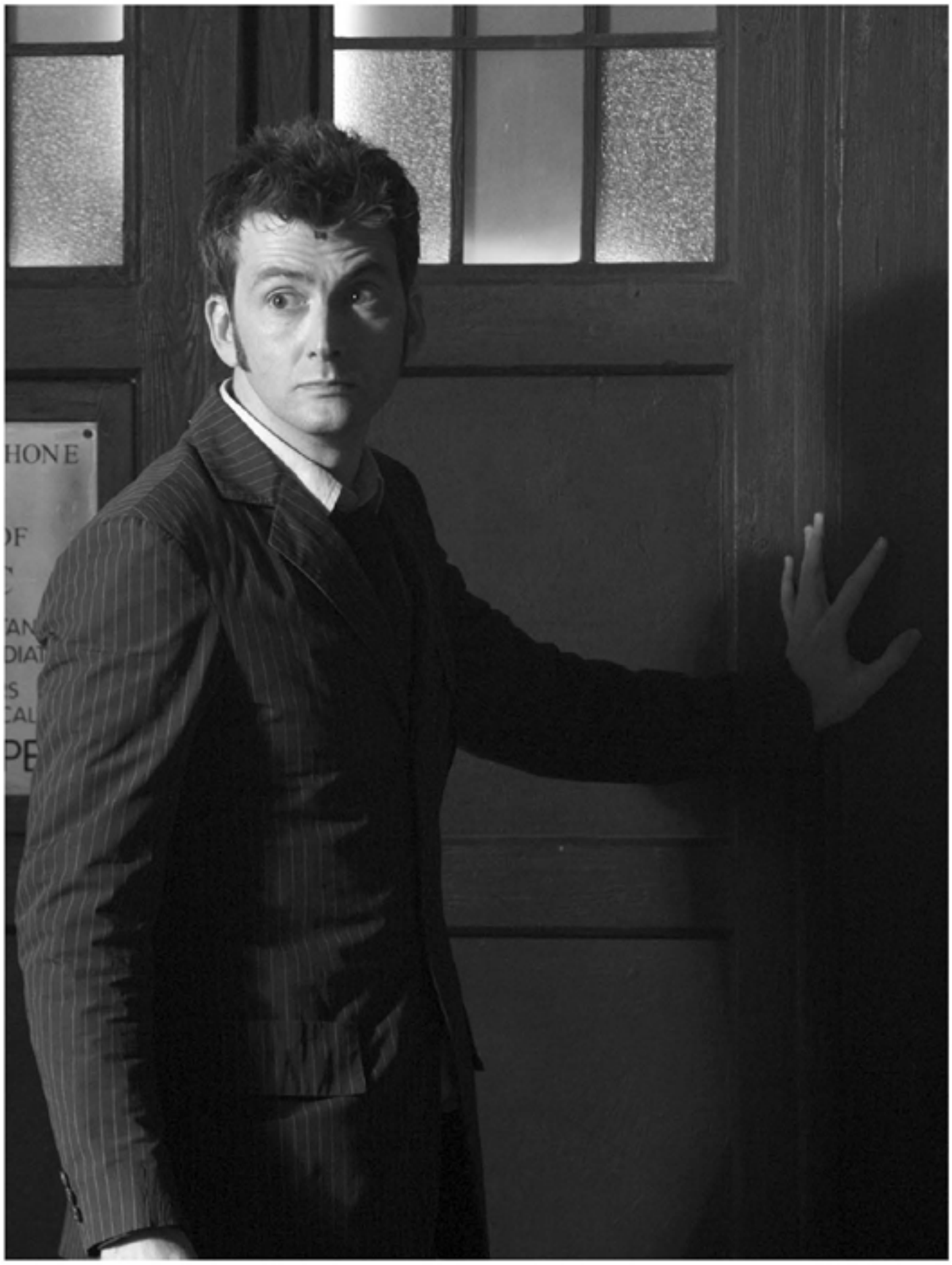
Самый известный слоган канала HBO: «Это не телевидение, это HBO». Он показывает, как новое телевидение стремится быть чем угодно — только не телевидением, прежде всего равняясь на кинематограф, и отнюдь не массовый. Но в новых сериалах телевидение перехватывает инициативу не только у кинематографа. В связи с «Безумцами» заговорили о возрождении большой романной формы, исчезнувшей не только из кино, но и из литературы и неожиданно вернувшейся на телевидение. Сериал Мэтью Уэйнера ближе к прозе американского прозаика Ричарда Йейтса, чем «Дорога перемен» Сэма Мендеса, поставленная по одноименному роману. Экранизация Мендеса получилась не только слишком мелодраматичной, но путаной и схематичной: чувствуется, как режиссеру не хватает экранного времени и драматургического мастерства, чтобы передать непростые мотивации героев. А у сериала это время есть: Уэйнер мог себе позволить постепенно выстраивать сложные психологические образы своих героев и поворачивать их все новыми гранями[2].

Как происходит переформатирование под стандарты нового качественного телевидения, можно увидеть на примере знаменитого британского сериала «Доктор Кто» (Doctor Who), самого продолжительного научно-фантастического сериала в истории телевидения. «Доктор Кто», с одной стороны, уже давно является предметом культа (и тем самым подпадает под определение «качественное телевидение», которое надолго остается в памяти зрителя). С другой стороны, до недавнего времени даже в Британии, в среде телевизионных экспертов и в академическом сообществе, пишущем о телевидении, было распространено мнение, что это примитивный и инфантильный продукт, которому никак не тягаться с новым американским качеством. Ситуация радикально меняется, когда для возобновления сериала в качестве сценариста и show runner был приглашен Рассел Т. Дэвис. На роль новой, девятой по счету, инкарнации Доктора, путешественника во времени, спасающего человечество от всевозможных инопланетян, Дэвис пригласил актера Кристофера Экклстона, ассоциирующегося с реалистическим и политическим сериалом «Наши северные друзья» и с артхаусным кино. А когда Экклстон ушел из «Доктора...», испугавшись, что сериальная рутина негативно скажется на его актерском мастерстве, десятой инкарнацией Доктора стал Дэвид Теннант, известный театральный актер, занятый в постановках Королевской шекспировской труппы. В 2008-м Теннант даже сыграл Гамлета одновременно с Доктором — к сдержанному неудовольствию руководства прославленной труппы, возмущенной тем, что на гастролях храм высокого искусства осаждают фанаты «попсового» сериала. Рассел Т. Дэвис наполнил сериал многочисленными отсылками к классической культуре. В своих путешествиях во времени Доктор и его спутники то и дело отправляются в прошлое, встречаясь с Диккенсом, Ван Гогом и Шекспиром. Сначала в одиночку, а теперь вместе с еще одним выдающимся британским сценаристом Стивеном Моффатом Дэвис стал производить очень зрелищный и сверхдинамичный продукт, который по сюжетной усложненности порой превосходит даже лучшие образцы новых американских сериалов.

Каналы любят подчеркивать, что их авторы не собирались связывать свою судьбу с телевидением.

Продюсер и сценарист социальной драмы о жизни Балтимора — сериала «Прослушка» (The Wire, HBO) Дэвид Саймон объясняет: «Если что-то

[2] См.: К у ш н а р е в а Инна. Какая райская картина. — «Искусство кино», 2010, № 2.



«Доктор Кто»

и отличает «Прослушку» от другой аналогичной продукции, так это то, что ее сценаристы были не с телевидения. Никто из нас не рос с мыслью, что поедет в Голливуд и напишет там сценарий к телешоу или фильму. Эд Бёрнс[3] был копом, а потом школьным учителем. Среди сценаристов были журналисты, романисты, театральные драматурги. Все начинали где-то еще, но не на телевидении». И поэтому, по мнению Саймона, эти люди по-иному ставят вопрос о том, зачем вообще делается шоу: «Нужно, чтобы тебе было, что сказать. Большинство думает, что наша задача как сценаристов запустить шоу как франшизу, получить как можно больше зрителей и не растерять их. Мы никогда об этом не думаем, а задаем себе вопрос: «Что мы скажем за эти двенадцать часов телевизионного времени?» Это чисто журналистский импульс»[4].

[3] Соавтор Саймона по «Прослушке».

[4] Здесь и далее цитаты взяты из интервью Дэвида Саймона журналу Vice (http://www.vice.com/read/david-simon-280-v16n12).

До того как прийти на телевидение, Саймон был репортером в газете Baltimore Sun и написал две книги об этом городе, для каждой из которых провел журналистское расследование. Неудивительно, что для сериала он подбирал не просто литераторов, а тех, кто, как и он, пишет фикшн по следам реальных событий: «Я не выдаю «Прослушку» за журналистику. Для этого я слишком уважаю эту работу. Но шоу делалось по тем же причинам, по ко-

«Безумцы»

торым кто-то садится писать статью или колонку». Саймон рассказывает, что перед началом каждого сезона они со сценаристами обсуждают не героев и сюжет, а политические и социальные вопросы, которые собираются поднять: «У нас бывают самые настоящие идеологические и политические споры о текущих событиях». А месседж у «Прослушки» — неожиданно жесткий для телевидения: «Мы хотели сказать, что реформы становятся все более проблематичными, потому что капитализм слишком укрепился. Люди в нашей стране значат все меньше. «Прослушка» — нонконформистский сериал, потому что рассказывает о той Америке, которую бросили на произвол судьбы».

Следует отметить, что политическая составляющая очень важна для новых качественных сериалов. Нередко в их основе лежит нон-фикшн — книга очерков, как в случае «Прослушки», или историческая реконструкция, как в «Подпольной империи». Не важно, что второй сезон сериала Мартина Скорсезе про жесткие нравы Атлантик-Сити времен сухого закона строится, скорее, на развитии драматургических возможностей сюжета, а не на воссоздании исторической истины, — значение имеет первоначальный импульс.

Здесь можно вспомнить, что среди первых образцов качественного телевидения был сериал «Западное крыло» (The West Wing), стартовавший в США в 1999 году, когда чуть было не состоялся импичмент Клинтону. Сериал о вымышленном американском президенте Бартлете и его администрации — уникальный опыт на телевидении. «Одной из единственных вещей, делавших жизнь сносной для левых либералов с того момента, как Джордж Буш стал президентом, был тот скромный факт, что на час по средам он не был президентом», — писал один из рецензентов. Сериал создал терапевтическую фантазию о «правильном» демократическом президенте в ситуации наступления консерваторов. На выборах американский избиратель никак не мог сделать выбор между двумя главными партиями, а в Калифорнии на автомобилях появлялись стикеры: «Бартлета в президенты!» Сериал «Западное крыло» стирал

границу между вымыслом и реальностью, зачастую по ходу сюжета переписывая реальные события текущей политической жизни.

В новых сериалах радикально усложнилась драматургия. Изменилась манера повествования — она стала менее прямолинейной, в ней появляются пропуски, большую нагрузку получают детали. Поэтому эти сериалы так интересно пересматривать: все время открываются новые, ранее не замеченные вещи. Ритм в новых сериалах или непривычно ускоряется, или же, наоборот, замедляется так, как это раньше случалось только в кино, а не на телевидении, которое так боялось наскучить зрителю. Дэвид Чейз, создатель «Клана Сопрано», подчеркивает: «Главное различие между HBO и обычным эфирным каналом — ритм, в котором тебе позволяют рассказывать историю. На HBO ритм может быть медленнее, ты можешь медленнее выдавать информацию, паузы могут быть длиннее. Действительно, ничего не происходит. Это другой стиль монтажа, а не бум-бум-бум все время». Он даже может позволить себе не все сюжетные линии доводить до завершения: «В жизни какие-то вещи уходят на задний план. Что-то было так для тебя важно в среду, и вдруг тебя захватило что-то другое, и в пятницу это уже не важно»[5].

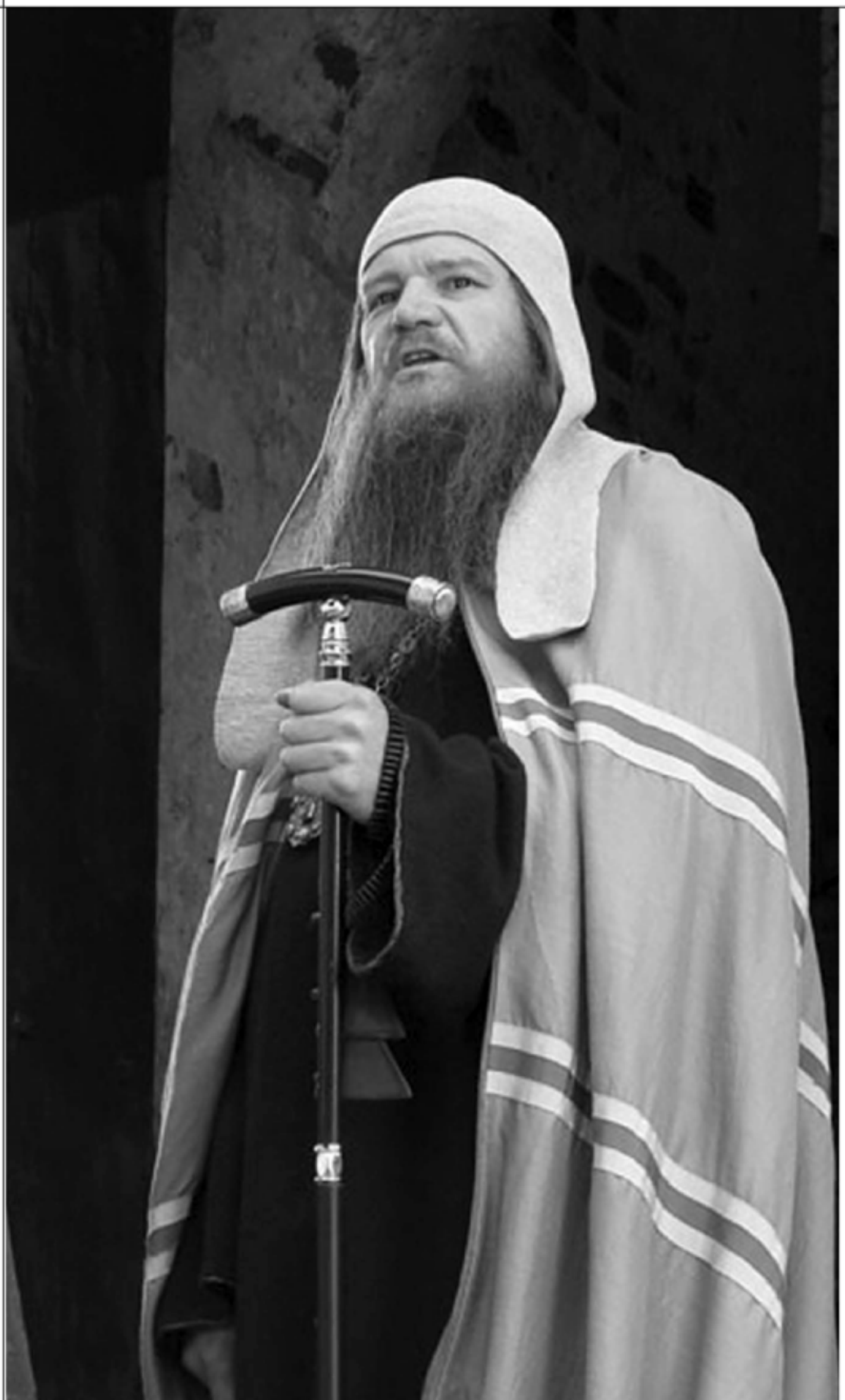
Новые сериалы легко нарушают сложившиеся на телевидении представления о том, что поймет, а что не поймет зритель. Дэвид Саймон может позволить себе отстраивать свой художественный мир на протяжении нескольких сезонов, не обязательно делая ударным самый первый сезон «Прослушки»: «По-моему, он самый слабый, но при этом создал ядро того, что мы собирались построить. В нем было сделано все, что планировалось. По-настоящему что-то начинает происходить в третьем, четвертом и пятом сезонах, а для этого нужно, чтобы вы посмотрели хотя бы тридцать шесть или сорок восемь серий». Саймон вообще придерживается того взгляда, что в телесериале не надо бояться убивать героев, главное — нужно уметь писать финалы, а не бесконечно длить сюжет: «Телевидение больше всего страдает от того, что в продукт вкладывается столько денег, что как только вы получили аудиторию, ваша задача — оставаться с этой аудиторией, пока тошно не станет. Поэтому никто на телевидении не умеет писать концовки. Все хотят поддерживать франшизу. Но если вы не умеете придумать конец для истории, вы — халтурщик. Может, вы прекрасный сценарист, но это халтура, потому что у истории должно быть начало, середина и конец». Но уже не только бесцензурный и безрейтинговый HBO, но и эфирный канал ABC, хитом которого был сериал «Остаться в живых», больше не боится запутать зрителя.

Перефразируя знаменитый лозунг HBO, президент сети AMC, теперь благодаря «Безумцам» успешно конкурирующей с HBO, сказал: «Это не телевидение, это мир». Однако понятие «выбор», играющее ключевую роль в аргументах в пользу дерегуляции в медийной сфере, скрывает фундаментальный дисбаланс. Вопрос о том, каким должно быть телевидение — массовым или нишевым, — еще не закрыт. Хотя внешне может показаться, что потребительский выбор регулирует отношения между программами и зрителями, на самом деле он по-прежнему определяется в основном отношениями телепроизводителя и рекламодателя, образуя властную структуру, в которой зритель является не партнером, а продуктом. В привилегированном положении оказываются даже не те, кто может заплатить за доступ к кабельному или спутниковому каналу, а те, чья привлекательность для рекламодателя гарантирует им внимание производителей программ. Останется ли телевидение этим дивным сложным миром или же вернется к привычной жвачке, покажет время.

---

[5] Цит. по: Janet McCabe and Kim Akass. Quality TV: Contemporary American Television and Beyond. London. I.B. Tauris, 2007, p. 211—216.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Раскол»,
режиссер
Николай Досталь

ЗИНАИДА МИРКИНА

«Плетью моей души не достать»

Я люблю фильмы Николая Досталя. Две его работы — «Штрафбат» и «Завещание Ленина» — считаю великими фильмами, не пугаясь самых высочайших эпитетов. И вот новый фильм — «Раскол». Фильм необычайно важный и сильный, хотя и не такой цельный и бесспорный. Почему?

В очень понравившейся мне статье Алексея Муравьева, опубликованной на сайте Портал-Credo ru, говорится, что «Н.Н.Досталь неоднократно продемонстрировал свое объективистское предпочтение и нежелание быть записанным в «идеологизаторы» или сторонники какой-нибудь из полярных позиций в отношении раскола». Но, говорится далее: «Художественная реальность встала в противоречие с идейными схемами, и режиссера стали обвинять в простарообрядческой позиции, в противлении «церковной линии» и т.п.».

Да, в фильме невозможно не сочувствовать старообрядцам, независимо от того, двумя или тремя перстами ты крестишься сегодня. И все-таки установка режиссера на объективность здесь является гораздо больше помехой, чем заслугой. Именно она мешает художественной цельности фильма.

Думаю, что художник не может быть объективным. Художественное произведение всегда возникает из горения сердца. Историческая прав-

«Раскол»

Авторы сценария **Николай Досталь, Михаил Кураев**
Режиссер **Николай Досталь**
Оператор **Эдуард Мельников**
Художник **Павел Пархоменко**
Композитор **Владимир Мартынов**
В ролях: **Ольга Аксенова, Дарья Екамасова, Иван Верховых, Валерий Гришко, Александр Коршунов, Юлия Мельникова, Александр Коротков, Юлия Назаренко, Марина Петренко и другие**
«Россия Культура»
2011

да, объективная информация — дело науки. Художественное произведение — всегда стремление дать образ правды, увиденной сердцем. Идеи реформаторов и консерваторов тут вообще ни при чем. Суть в людях, проводивших эти идеи, в том, *как* они проводились.

Есть высказывание Григория Померанца: «Стиль полемики важнее предмета полемики». Ну а если уже стиль пахнет жареным человеческим мясом, то о чем остается говорить?

Повторяю, дело не в идеях, а в людях, внедряющих эти идеи, наконец, в том, что такое истинная вера в отличие от идей и убеждений — от идеологии.

Вот на этом хочу остановиться. У меня есть сказка о царевиче Сутасоме. Сказка, написанная по мотивам буддийской джатаки, о том, как святой обратил людоеда. Преобразил. Пересоздал. Как? Чем? Разумеется, не словами. Никакими словами этого не добьешься.

Людоед увидел перед собой человека, который живет по другим законам — не звериным, а человеческим, скорее, божеским. Увидел человека, который знал что-то более важное, чем жизнь и смерть, что-то, ради чего любые муки можно вынести, вернее, нельзя не вынести. И это невидимое и непредставимое «что-то» было тверже любой твердыни, крепче любой крепости.

Так вот ощущение этой невидимой тверди — «небесной тверди», ощущение внутреннего немеркнущего света, который наполняет жизнь непреходящим смыслом, такое ощущение и есть истинная вера.

Но это именно ощущение, живое чувство, а ни в коем случае не убеждение, не идея. Здесь все слова, все определения будут «не про то». «То» — внесловесно. Слово может только намекнуть на него.

Все идеологии умещаются в слова. Их можно точно сформулировать и словесными формулами загипнотизировать людей, превратить в фанатиков идеи, готовых за идею умереть.

В чем же разница между верой в идею и верой в Бога?

Оговорюсь сразу: Бога на протяжении веков превращают в идею и отождествляют с идеей. Но это не Бог, а идол. Идол (и идея) — то, что существует вне нас, приходит к нам из вне — от людей, из книг, из пропаганды. Это то, что входит в нашу пустоту и заполняет ее.

Бог никогда не приходит из вне. Истинный живой Бог находится внутри нас, на такой глубине души, до которой люди редко доходят. На этой глубине — абсолютная полнота жизни. На поверхности полноты нет. Там пустота, которую мы ищем, чем бы заполнить. В идейные (как правило, утопические времена) — идеями, во времена безыдейные (как правило, циничные) — алкоголем, наркотиками, бессердечным сексом.

Человек, дошедший до глубины, ни в чем внешнем для заполнения себя не нуждается. Он полон. Он живет душой.

Но даже и не дойдя до последней глубины души, человек, живущий душой, подчиняющийся только ей, черпает силу изнутри себя.

Он не может предать никого, потому что чувствует связь каждого со своей душой. Он не может совершить ничего, что предает его собственную душу. Он чувствует, что жизнь, что источник ее — внутри него и ничто внешнее не заменит этот источник. И такой человек хранит великое человеческое достоинство. Он прекрасен. И он — опора для людей, независимо от того, как, какими словами называется то, во что он верит.

Атеист Твердохлебов из фильма Досталя «Штрафбат» и православный священник Иван Неронов (Александр Коршунов) — люди одной веры. А вот патриарх Никон (Валерий Гришко), пожалуй, много ближе к «выдающемуся марксисту»[1] Иосифу Сталину, чем к христианину.

Фильм Досталя — это не рассказ о фанатиках типа суриковской боярыни Морозовой. Это другое. И боярыня Морозова в фильме совсем другая

[1] Так его назвал Хрущев.

(прекрасно сыгранная Юлией Мельниковой). Фильм этот — рассказ о человеческом достоинстве, о великой красоте души и о великом страдании. Нам словно снова рассказывают о распятии, совершающемся в другой стране, в других исторических условиях, но... Христа снова распинают Его же именем.

И, повторяю, дело тут отнюдь не в двуперстии или троеперстии, не в тех или иных словах перевода с греческого, а в том, *как* это делается, какое значение придается всему внешнему, буквальному — в ущерб внутреннему, духовному.

«Раскол»

Можно возразить: ну и уступи внешнему во внешнем, а все внутреннее оставь внутри. «Кесарю — кесарево, Богу — Божье». Но в том-то и главное, суть всего конфликта, что кесарю заставляют отдавать Божье. Внешняя сила вламывается во внутреннее пространство, определяет из вне, что хорошо, что плохо, судит невежественными своими глазами иконы, ругается над святынями. Внешняя сила эта так похожа на дьявольскую, что не сопротивляться ей — значит сдаться дьяволу, предать свою душу.

Никон в начале фильма очаровывает доброго царя и самого Аввакума тем, что выступает защитником обиженных. Он и церковь хочет оживить, приблизить к первоначальной чистоте.

Вот только небольшая странность: в самом начале фильма, спеша к царю, он загоняет насмерть лошадь. Мертвая лошадь и загнавший ее защитник загнанных обиженных... Вот как вступает в фильм будущий патриарх.

А когда уж он становится властителем, то хорошо пополняет собой ряды тех самых, кто более чем кто-нибудь противостоит Христу, тех, кто сегодня снова и снова обрекает Его на распятие.

Нет, дело не в идее, не в том, как накладывать крестное знамение, а в том — прибивать ли к кресту Того, Кто вместил в Себя каждого из нас и пребывает в глубине каждой души. Выбор, по существу, между божеским и дьявольским.

И в наше время необычайно важно обнажить такой выбор и показать людей, в душе которых живет мучающийся, истекающий на кресте кровью Богочеловек. Ничего нужнее этого я не знаю.

В наш век подмены, в век, забалтывающий все высокое, в век тотального неверия (несмотря на открытие храмов) показать истинную веру — это подвиг.

Именно это я чувствую необходимым. А вот объективная история, съезды ученых греков, их споры и сговоры мало что говорят душе. Все объективные показы исторических событий мне хотелось бы сильно сократить и подчинить единой линии — некоей стреле, пущенной из сердца. Показывать историческую действительность, вероятно, надо, но хотелось бы других пропорций, не нарушающих единого ритма, не дающих выпасть из единого настроения.

После десятой серии нам показывают обсуждение фильма. Оно проходит спокойно, даже почти благостно. Не помню уже, в этом или в финальном обсуждении фильма звучит мысль, что всех жалко — и Аввакума, и царя, и Никона.

Ну как же — Никон поссорился с царем, и вот он уже не патриарх, а рядовой монах. Он — никто, а дело его живет и набирает силу.

И тут у меня вырывается из глубины души: нет, мне не жалко Никона! Мне жалко Христа, которого во второй половине фильма предают все, почти все, даже великомученик Аввакум (Александр Коротков).

О, его конечно невозможно сравнить с Никоном и даже с мечущимся царем. Аввакум совершенно чист душой и никого не мучает. И однако этот не-

«Раскол»

истовый консерватор перенимает методы борьбы своих врагов-реформаторов. И опять же «стиль полемики важнее предмета полемики». Стиль его становится вот каким: «кто хвалит чужую церковь, тот ругает свою». Истинный христианин Силуан говорил нечто прямо противоположное: «Кто не любит врагов, в том числе врагов церкви, тот не христианин». Аввакум неистов и безграмотен. Он переправляет дьякона Федора и говорит о троесущности Троицы, протестуя против термина «единосущность». Мало того что переправляет, еще выманивает текст Федора и сжигает его.

Здесь он не очень отличается от Никона, который бросает в огонь иконы, разбираясь в них не больше, чем Хрущев в живописи...

Долгое время мое сочувствие Аввакуму было полным, и вдруг что-то оборвалось в сердце, и я увидела революционную душу этого страстного консерватора. Вот тут-то и кроется главное: не идеи важны, а то, что они становятся идолами, а живой Бог в угоду идолу отодвигается в сторону, а подчас и распинается.

Говорят, что здесь режиссер пошел против исторической достоверности. Аввакум не приказывал мазать дегтем гроб царя Алексея и вообще был вовсе не столь неистов, как в фильме (это мнение старообрядцев). Но я говорю о фильме.

Статья А.Муравьева, о которой я уже говорила, называется «Ловушка для власти». И говорится в ней о том, что власть, как бы она ни стремилась к добру, когда начинает строить свой рай адскими методами, попадает в дьявольскую ловушку и погибает.

«Цель оправдывает средства» — лозунг дьявольский. Если жестокие, кровавые методы достижения любой цели — ловушка для власти, то в еще большей степени это ловушка для души.

Душа — невидимая точка вечности в нашем видимом, невечном мире. Точка, в которой гнездится смысл нашей жизни. Жизнь имеет смысл, если душа присутствует в нас и главенствует. Жизнь теряет смысл, если душа уходит или находится в плену у тела или ума. (Если душе приказывают чрево, гениталии или рацио.) Иными словами: жизнь имеет смысл, если все в нас подчинено душе. Жизнь теряет смысл, если душа подчинена всему остальному.

В душе находится наше умение любить и благодарить. И без этого умения мы мертвы, даже если обладаем совершенно здоровым телом и весьма логичным умом.

Один из достойнейших и обаятельных героев фильма священник Иван Неронов, которому грозит истязание, говорит: «Плетью моей души не достать». Эти его слова я сделала заголовком статьи.

До вечного смысла жизни никакой плетью, никакими пытками не доберешься. Фильм доносит эту мысль необычайно сильно и просто. И я чувствую это одной из главных его заслуг.

Все человеческое смертное может быть бесконечно измучено. Человек Иисус может кричать на кресте и плакать в Гефсимании. Но Бог в Нем жив. Его душа не изменилась. Весь смысл остался в Нем. И с Ним. И в этом тайна воскресения.

Это великая тайна, которая обросла метафорами. Но тайна больше всех слов. Она в слова не умещается. Христос говорил о воскресении не как о будущем, а как о настоящем. «Я есмь воскресение и жизнь вечная. Верующий в Меня если и умрет, оживет, а живущий и верующий в Меня не умрет вовек» (Евангелие от Иоанна). Буквально эти слова понять нельзя. Это тайна. Но речь идет о таинственном доверии самому глубокому в нас, тому самому царству, которое внутри.

Многие герои фильма неоднозначны. У царя Алексея Михайловича добрая душа. В юности он почти ангеличен. Он любит Христа и очень хочет быть настоящим христианином. Но доверять душе, не обладающей никакой внешней силой, очень трудно. Внешние рациональные убеждения перевешивают. Царь попадает в ту самую ловушку власти.

Другое дело женщины в фильме. Жизнь души для них важнее всего, и они ничем не дают заглушить душу. Это и царица Мария Ильинишна (Юлия Назаренко). И молодая жена царя Федора, и, конечно, Анастасия Марковна, многострадальная жена Аввакума (Дарья Екамасова). И, может быть, главная героиня — боярыня Морозова, живущая в яме рядом со своей столь же многострадальной сестрой княгиней Урусовой (Марина Петренко).

Я уже говорила, что боярыня Морозова в фильме Досталя совершенно не похожа на суриковскую фанатичку с горящими глазами, впалыми щеками и поднятым, как знамя, двуперстием.

В фильме это женщина великой духовной силы, которая не дает никому ворваться в свое внутреннее пространство и осквернить святыню.

Да, люди, заставляющие ее молиться и креститься не так, как она это всегда делала, оскверняли ее святыню внутреннюю. Опять же, повторяю, дело не в самом знаке, а в том, принят ли он душой или навязан из вне.

Приведу такой пример: у разных народов и разных верований разные похороны. Индийцы сжигают трупы на погребальных кострах и бросают пепел в Ганг (или развеивают по ветру). Представьте себе, что верующим христианам запретили административным порядком хоронить своих покойников, ставить кресты на могилах, а велели сжигать и разбрасывать прах. Это потом уже в атеистическое время появились крематории. Это уже о другом. Но и кремация дело добровольное, и урну ты можешь похоронить в могиле. А вот запрет похоронить!.. Тут можно вспомнить и историю Антигоны.

Во всяком случае, красота и сила души боярыни Морозовой никак не меньшая, чем у греческой героини. «Ну, баба», — говорит потрясенный стражник. Перед ним что-то невиданное. И — никакого захлеба, никакого фанатизма. Только абсолютная верность своей душе, невозможность изменить ей.

Хочется поклониться и режиссеру, и актрисе, сыгравшей эту роль. Создание таких образов прибавляет света и внутренней силы в этом темном мире, поклоняющемся силе внешней.

Истинный раскол идет не между реформаторами и консерваторами, а между людьми, живущими душой, и людьми, насилующими души.

Сегодняшняя церковь имеет много своих внутренних проблем, но она существует рядом с церковью старообрядческой, никого не сжигая и не насилуя. И это результат долгого процесса борьбы. Слава Богу, мирный результат. Но ориентация на силу внешнюю или внутреннюю по-прежнему остается главной линией, раскалывающей мир.

Две тысячи лет назад тот, кто сказал: «Царствие Божие внутри нас», был распят.

В России в XVII веке сжигали тех, кто защищал свои внутренние святыни.

В душах царей — и Алексея, и его сына Федора — все время весы колебались. И все время женщины старались спасти и защитить гонимых. Царевна София Алексеевна сказала отцу, что уйдет в монастырь, если он сожжет тетушку Феодосию Морозову (она была родной сестрой покойной матери Софии Алексеевны). Отец пожалел дочь и не сжег тетушку, но обрек на такие мучения, в результате которых она умерла.

Царь Федор приказал сжечь в срубе Аввакума с тремя другими узниками. Но опять вмешалась жена и уговорила его помиловать узников. Четыре всадника поскакали через всю страну с вестью о помиловании. Но прискакали к пепелищу. Опоздали.

Если бы мы сумели не опоздать и спасти наш мир и свои души! Не в этом ли то, что называют посланием фильма?

КАТЯ ТАРХАНОВА

Залив ангелов

С каждым годом все очевидней, что наши сериалы постепенно становятся тем, чем так долго хотело быть наше кино, — индустрией. Если десять лет назад одно слово «сериал» вело к рефлекторному содроганию, теперь все несколько иначе. Теперь, если не выключаешь первую серию через пять минут навсегда, уже назавтра происходит привыкание, и можно спокойно смотреть. У самой разной аудитории — по полу, возрасту, имущественному и образовательному цензу — в этой индустрии вероятно присутствие предпочтений.

Раньше «дешево и сердито» снимали два вида основной продукции — «полицейских и воров» и «плачьте с нами, плачьте, как мы». В последние год-другой возникло жанровое разнообразие. Не только «Глухарь» бьет по рейтингам любые встречи тандема с населением. «Интерны» получили международный рейтинг, ТВ-3 специализируется на мистике и ужастиках, MTV выпускает экспериментальный «Сквот». Конечно, нечто оригинальное и в то же время качественное все еще с диким трудом пробивается сквозь плотные слои глупости, ханжества, халтуры и финансовых махинаций. Тем не менее наша сериальная индустрия, в отличие от кино, больше не пребывает в подвешенном состоянии, а довольно твердо стоит на ногах. И стоит разобраться, как и откуда выросли эти ноги.

Вроде бы традиционный проект — «Морские дьяволы», армейский экшн — в эфире уже шестой год. Осенью состоялась премьера 32-й серии 5-го сезона, но есть уже и спин-оффы («Морские дьяволы. Судьбы»), а еще любопытно, что премьера в прайм-тайм может соседствовать в эфирной сетке с дневными показами избранных серий

«Морские дьяволы»

Авторы сценария **Виктор Денисов, Николай Голиков, Иван Червяков, Валерий Спирин и другие**

Режиссеры **Александр Картохин, Алексей Гусев, Игорь Ларин, Вадим Саетгалиев, Руслан Ибрагимов, Станислав Мареев и другие**

Операторы **Андрей Герасименко, Александр Полагаев, Федор Ордовский, Максим Волох и другие**

В ролях: **Олег Чернов, Дарья Юргенс, Михаил Тарабукин, Антон Гуляев, Виктор Смирнов, Игорь Григорьев и другие**

НТВ, «Гамма-продакшн», «Константин Про»

С 2005 года

«Морских дьяволов—2, 3, 4». Они не мешают друг другу, поскольку каждая серия все эти годы — законченная история, и речь идет только об интересе к истории, без учета, «что было раньше».

Это в первом сезоне по наивности планировался большой патриотический пафос, откуда по сей день сохранился эпиграф: «Фильм посвящается морским спецназовцам ВМФ России. Всем боевым пловцам — живым и мертвым. Тем, чья нелегкая служба проходит под грифом «Совершенно секретно». Предполагалось, вероятно, «поднимать Россию с колен», не отклоняясь от ежедневных казарменных политинформаций. Но весьма предусмотрительно создатели сделали примечание: «Все имена и боевые псевдонимы вымышлены. Отряд особого назначения «Тайфун» не существовал никогда». Потому что где двенадцать серий с хорошим рейтингом — там и следующие шестнадцать и еще тридцать две — пока за сотню не перевалит, а это уже серьезно.

На свете нет такого количества пафосных сюжетов, особенно когда обязательны три предмета: д'Артаньян с мушкетерами, море и приключения. Похищенные сокровища и секретное оружие, разминирование кораблей, банков, электростанций и пр., спасение всевозможных заложников (жен, детей, американских сенаторов, русских разведчиков, журналистов и целых офисов), конкуренция со всевозможными шпионами (говорящими на смеси англо-немецко-»афганского» языков плюс иврит и фарси), террористы всех цветов радуги — в лучшем случае «с пафосом» этого хватит на один круг. А когда пошел третий, пятый... Напрасно специалисты и все те, кому «фильм посвящается», со временем обиделись на растущее число ляпов, неточностей и откровенно завиральных ситуаций. Напрасно бойцы в отставке искали на экране блох по принципу «такие губы сейчас не носят». Напрасно сварливые пенсионеры пророчат, что в следующем сезоне Батя, Багира, Бизон и Гном (или Кот, или Риф, или Физик) будут спасать планету от инопланетян. Время сделало с фильмом то, чего он сам от себя не ожидал, как пушкинская Татьяна, вдруг выскочившая замуж.

Авторы серьезно использовали все, что можно, — от капитана Гаттераса до морских рассказов Станюковича, от «Бухты смерти» до «Тайны двух океанов» и даже «Холодного лета пятьдесят третьего...», от «Спасателей Малибу» до «Морпехов» и «Посейдона». Здесь надо учитывать, что в сериале пафосной может быть лишь интонация (в зависимости от вкуса его производителей), но по части сюжета речь в принципе не идет про высоколобых и яйцеглавых. Всегда. Всё. Одно. И то же. Правильно сделанный сериал хорош вовсе не оригинальностью. В «Морских дьяволах» изначально правильно было то, что никакие «джаггернауты» не тянутся два часа. Вот хоть шестьсот страниц «Моби Дика» экранизируй — а на всё про всё 45 минут, и точка. Это тут же потребовало очень жесткого монтажа, бодрого ритма и категорического отказа от размазывания соплей. Но возник и еще один парадокс — когда материала для пафоса больше нет, а шоу должно продолжаться, оно вдруг берет и перелицовывается. Идет негласная пародия на пафос, дрейфующая в сторону глубочайшей самоиронии, когда можно все, примерно как в «Бондиане».

В пятом сезоне уже каждая серия содержит зерно абсурда. В атлантическую плавучую тюрьму, где по определению нет ни одной бабы, «тайфуны» ради спасения нашего резидента влезают, конечно, вместе с Багирой (Дарья Юргенс), а потом ее целые полсерии (!) пытаются изнасиловать арабо-израильские смертники. «Мировая закулиса» скупает ядерные отходы, чтобы сделать из них «грязную бомбу», которая всей экономике нанесет огромный психологический (!) ущерб. Обиженный коллегами химик становится меценатом, вывозит группу желтых журналистов на речную прогулку, вручает им премии за «самую честную журналистику» и «самый правдивый репортаж», а потом берет всех в заложники, требуя с владельцев их журналов по миллиону (!) долларов за голову, и владельцы на джипах подъезжают и переводят миллионы долларов за «своих» (!) мальчиков и девочек. Это не просто нельзя

воспринимать всерьез — идет откровенное издевательство над действительностью. Фактически «Морские дьяволы» за пять лет проделали такой зигзаг интонации, который «Три мушкетера» проделывали лет восемьдесят — от Дугласа Фэрбенкса до Миллы Йовович в роли непотопляемой Миледи.

Заведомый абсурд и как бы из года в год «наглеющие» ляпы — от погон и орденов до форсунок и филенок в корабельных каютах — с годами стали маркером, что фильм — вовсе не «пафосно-патриотический», речь идет о чем-то другом, хоть и в приключенческом жанре. Надо сказать, что море — огром-

«Морские дьяволы»

ный бонус для любого жанра, даже если скромная питерская студия не располагает голливудскими финансами. А здесь еще и видно, что денег не жалели. Не вопрос, снимать Тунис в Геленджике, Ривьеру — в Туапсе, Аляску — где-нибудь возле Мурманска. Роджер Кормен нормально снимает королеву Боадицею на просторах Ленинградской области. Но видно, что аэропорты здесь сняты в аэропортах, корабли и подлодки — на кораблях и подлодках, и если должны взорваться три полицейских автомобиля, это не будут одни и те же убитые «Жигули». Заграница выглядит заграницей, уже не как в теледетективах тридцатилетней давности. Даже артисты, играющие иностранцев, кажутся иностранцами.

Так о чем же речь? Батя, Багира, Бизон (ушедший на повышение и замененный Котом), Риф (пришедший на смену Гному, постоянно пытающийся жениться и потому в некоторых сериях заменяемый Физиком), их начальник Адмирал (типичный Де Тревиль, но с физиономией артиста Хвыли из «Кубанских казаков») и полковник ГБ с характерной фамилией Пригов (это вроде отца Жозефа) — фигуры, которым все можно и которые могут все. Парадная флотская форма — только для красоты. Никакая «военщина» не нагнетается. После бесконечных ментов нам стали показывать именно профессионалов. Они реально умеют минировать и разминировать, радировать и разбирать радиолокаторы, нырять и выныривать, считать в уме и нажимать на кнопки. Не говоря уж о том, что все умеют драться, причем не прикидываясь: если Батя не владеет каратэ, у него все в порядке с самбо. Море придало «мушкетерам» незаемную профессию.

Далее, эти «тайфуны» позволяют себе все больше того, что непозволительно. В одной из типично «комических» серий Батя отчитывается перед начальством о проведенном деле где-то в Финском заливе. Отчет весь построен на песенке «Все хорошо, прекрасная маркиза». Такого не могло быть, потому что не могло быть никогда, но анекдот удается, раз заранее известно: у этих лю-

дей есть «лицензия на убийство». Причем не только в «анекдотах» — в «драматических» сериях тоже никто подолгу не курит, перед тем как свернуть шею «плохому парню» или выстрелить в движущуюся мишень, не выяснив, что это было. Трупов много, никто никого не щадит. Умерла — так умерла. Никаких «комиссаров» и «полковых священников» среди профи не предусмотрено. По отношению к морали — никакой не «особый русский путь», а нормальный общемировой. Фактически все они постоянно живут вне закона.

«Морские дьяволы»

Далее, хоть иногда и возникают упреки, что слишком много шпионов «с английским акцентом», если смотреть сериал без предубеждения, все будет наоборот. «Фантастическая четверка», ангелы или дьяволы со своим богоподобным «Чарли» живут по классике «один за всех — все за одного». Но остальная окружающая среда... Иностранных конкурентов они как раз из принципа спасают, а то, что творится на родных просторах, — никому мало не покажется. «Плохими» оказываются все, от кандидатов в президенты до мэров городов, почти каждый чиновник, начальник, прокурор, милиционер, гаишник, продавщица, врачиха, даже генерал от наших родных морпехов — существо коррумпированное, подлое, злобное и заслуживающее уничтожения. У «тайфунов» никаких иллюзий насчет окружающей действительности. Они не морпехи и даже не спецназ. Это группа идеологического базирования.

Так в чем же идеология, кто они? Ни один так и не женился. Сделав акцент на профессии, «Морские дьяволы» уже не могут слюнявить «личную жизнь». Периодически, правда, то Багира захочет замуж (но серия начинается с того, что любовник оказался женатый, и это конец), то Кот найдет себе невесту (чтобы избавиться от нее уже к следующей серии), то кто-то с кем-то просто переночует. Но более чем в ста сериях подчеркнуто, что у профи, которые всех спасают и умеют это делать, нет ни дома, ни семьи и закона над ними нет, кроме законов дружбы и взаимоуважения. В сущности, по авторской логике это люди ниоткуда, именно «ангелы» (наподобие Тома Круза в фильме «Миссия: невыполнима» или того же агента 007). Но служат они вовсе не «стране», «государству», «народу». Ряд выразительных моментов свидетельствует: они плюют на все приказы, когда надо спасти других таких же людей.

Конечно, порой все выглядят идиотами, но это усталость индустрии. Да, бывалоча, роет один «дьявол» чей-то письменный стол за полторы минуты и вдруг задумчиво констатирует вслух: «А вот и флэшка с компроматом». Или

другой «дьявол» выплывает из переполненного порта, и тоже вдруг реплика в сторону: «А на тот ли паром я сел?» Сериал отнюдь не совершенен — особенно в мелочах, когда авторы вдруг решают «разгонять историю постепенно», для непонятливых, когда «проходные» актеры фальшивят по своей «поточной» привычке, а режиссеры «проглатывают» существенные моменты (откуда Багира узнала, где назначена стрелка?). Тем не менее публика неспроста обижается, когда кто-то из «дьяволов» (ангелов) исчезает. Публика не столь привыкла (и Барбару Брыльскую можно сменить на Елизавету Боярскую). Она теперь поверила: спасут.

Ведь за прошедшие годы режиссеры «Морских дьяволов» (а их не один и не два) научились без миллионов снимать монтажно и внятно (вот это — разговор о вертолете, а вот это — вертолет, летит на цель). Авторы научились давать в действии максимум информации, минимум — в диалогах, причем часто остроумных («Как шашлык по-итальянски?» — «Да так же, как по-турецки». — «Шаурма?»; «Ты клялся мне здоровьем адмирала!» — «Нууу... А чего ему будет-то?»; «Он улетел, но обещал вернуться, миилый»). Актеры, заметно стареющие вместе со своими персонажами и уставшие, вероятно, гораздо больше них, тем не менее не разучились фехтовать и качаться (как было у них в анкетах), а добавили персонажам своей собственной жизни, своих «седых волос». Как раз тут и кроется ответ на вопрос об успехе данного конкретного сериала и развитии индустрии как таковой.

Подобные проекты в мире делают постоянно и отнюдь не первый год. И там все такое глянцевое, красавицы и красавцы, либо совсем под хронику, глядите на «правду жизни», либо, наоборот, такое эстетски извращенное, черный юмор времен XXI века. У нас пока дело до подобных роскошеств не дошло, но, может, оно и более здоровое. У нас надо спасать насквозь коррумпированную, полностью разрушенную страну. То, что «Морские дьяволы» зачастую действуют по всему миру, от Гренландии до Китая, лишь подкрепляет их способность это сделать. Сериал ищет наши — советские, русские — человеческие лица, которые внушат не «звездность» и миллионные гонорары, а элементарное доверие к подвигу, к «остервенению народа», к «решительным мерам»: «Этот мог бы»... Не один «господь бог», а команда с реальными лицами. Сериал фактически работает, как отдел кадров по спасению страны.

Нельзя не отметить, что Олег Чернов (Батя) — по фактуре, по голосу, по всему напоминает Высоцкого. Тут и фокусов не надо, просто похож. Дарья Юргенс (Маргарита Кошкина, Багира) — из той же породы, что Елена Камбурова (надеюсь, не надо объяснять). Михаил Тарабукин (Риф) — просто сама порода, там и Тим Рот в запасе, и Гэри Олдмен пробивается. Антон Гуляев (Кот) — все Столяровы, Баталовы и Киндиновы всех времен.

Такой не двухходовый и даже не трех-, а пяти- и семистрочный путь от виртуальной (симулякрной) реальности к тому, что сейчас с нами происходит на самом деле, некоторые сериалы решительно преграждают. Кидают поперек бревно «Ефросиньи» или «Доярки из Хацапетовки», и всё. Принцип прост: держать зрителя за врожденного дауна в лесной школе, разжевать и в рот положить и проследить, чтоб глотал. Но нельзя не отметить, что есть и другие. Они еще очень несовершенны. В зависимости от канала, принявшего проект к производству, даже самая свежая, веселая идея может превратиться в фальшь и пошлость (Первый канал) или конвейерную дешевую халтуру («Россия-1»). Но если пощелкать кнопками, уже слышно, что «шумим, братец, шумим». Шумим без понтов, но не зря. Уже есть сериалы, где с публикой разговаривают, как с людьми — пусть и сохранившими в себе детство, пусть и непритязательными по части нарисованных спецэффектов, пусть и занятыми до безумия, чтобы вникать: «А это кто? А кто вдруг, почему вместо этого?» Но каналы, неподведомственные тандему, с трудом, в муках, постепенно, но все же начинают — в сериальной индустрии — разговаривать с нами на равных.

ОЛЬГА ГАНЖАРА

Миф об Универе

Современные старшеклассники и студенты уже не помнят того томящего сказочного чувства, с которым ждешь очередную серию подросткового зарубежного сериала, где все такое же, как во взрослых фильмах, — про любовь, про первые отношения, мальчики и девочки в новой почти семейной жизни: незабываемые «Элен и ребята», «Беверли Хиллз 90210» (середина 1990-х). Современное телевидение не испытывает недостатка в специализированной продукции для потребителей любого возраста. И российский молодежный сериал нельзя назвать качественным способом перенесения западной идеи на российскую неадаптированную почву. Можно с уверенностью утверждать, что молодежный ситком — уникальное, оригинальное явление российской медиакультуры.

Уже на протяжении трех лет успешно реализуется на канале ТНТ сериал «Универ», продолженный в 2011 году в проектах «Универ. Новая общага» и «Универ. Саша и Таня» (выход в эфир планируется в 2012 году). Успех сериала был предсказуемым: его создатели известные люди — Вячеслав Дусмухаметов, Семен Слепаков, Артур Джанибекян, к тому же ситком родился в недрах эффективно реализуемого Клуба веселых и находчивых и Comedy Club. Секретные ингредиенты успеха юмористического многосерийного действа — нетипичное импровизированное повествование, в котором принимают участие не только актеры, но и, желательно, медийные персонажи, шоумены, а лучше всего — люди, не имеющие никакого отношения к профессиональной актерской деятельности. Получается почти реалити-шоу, созданное с большой до-

«Универ»

Авторы сценария **Вячеслав Дусмухаметов, Семен Слепаков, Евгений Соболев, Илья Полежайкин, Юлия Галиченко, Артур Джанибекян и другие**

Режиссеры **Петр Точилин, Роман Самгин, Жанна Кадникова, Иван Китаев, Константин Смирнов**

Операторы **Юрий Важнов, Дмитрий Ветчинин, Иван Лебедев**

В ролях: **Андрей Гайдулян, Валентина Рубцова, Виталий Гогунский, Мария Кожевникова, Арарат Кещян, Алексей Климушкин, Алексей Гаврилов, Станислав Ярушин, Лариса Баранова, Андрей Свиридов, Александр Сухинин, Виктор Удочкин, Анна Яновская, Николай Аверюшкин, Ашот Кещян, Андрей Лебедев, Елена Бирюкова, Елена Валюшкина и другие**

ТНТ: 7АРТ

Россия

С 2008 года

лей достоверности и в полной мере соответствующее пожеланиям и предпочтениям зрителя.

Содержание сериала не очень тесно связано с современной российской студенческой жизнью: здесь не много университетских аудиторий, необременительный намек на занятия, домашние задания, рефераты, сессии, несколько привлекательных (пьющих, коррумпированных, беременных и способных к страстям и искренней любви) преподавателей, чуть-чуть студенческих сообществ, декорации общежития (имеющие отдаленное отношение к истинной российской «общаге») и то, что и составляет основное содержание сериала — любовь, дружба и развлечения. Сюжетосложение (интригующее и непредсказуемое) можно также назвать вполне успешным: типичная блондинка (Мария Кожевникова) постепенно становится нетипичной, разумной и талантливой; туповатый спортсмен-филолог в исполнении Виталия Гогунского (классика, прямо по М.Веллеру, «Легенда о стажере») становится поэтом и композитором; «Казанова» (Алексей Гаврилов) переходит на уровень серьезных, почти семейных отношений с очень странной девушкой-инопланетянкой; «Казанова Второй» (Арарат Кещян), заменивший Первого, безвременно ушедшего в армию, в сатирическую линию сюжета встраивает историю совершенно серьезной несчастной любви, романтики и страданий; нетипичный сын олигарха (Андрей Гайдулян); нетипичный олигарх — трогательный любящий отец (Алексей Климушкин), выбравший себе к тому же нетипичную жену (учительницу русского языка — автора эротических романов).

Сериал — это оформленный в системе зрительского сознания миф. Движущей силой мифологической истории «Универа» является КВН-дискурс. Этот вид масскультурного текста возник из сатирических стендап-шоу, юмористических передач советского периода с внесенным в него компонентом состязательности. Материал этой игры был удачно переосмыслен, обработан в соответствии с социальными и политическими чаяниями интеллигентского дискурсивного пространства 1960-х годов. До сих пор среди кавээнщиков нет «бывших» — актер, вышедший из этого мира, не может продолжать существовать в иной профессии (обучение которой успешно совпадало с этапами конкурсного отбора, фестивалями, сезонными играми, созданием сценариев, отработкой материала, репетициями). В российской телевизионной культуре стилистика, структура, система сюжетного исполнения, принцип отбора актеров, сама система актерского мастерства, школа импровизации и изменчивости плавно преобразилась в структуру современных юмористических сериалов и программ. Текстообразующими факторами этого нового типа шоу является специфическая система персонажей, в которой находятся системно завершенные образы-маски, обладающие признаками изменчивости и импровизированности.

Создание образов, структурирование сюжета, параметры конфликтообразования строятся только по одному принципу — неподготовленность, экспромт, непредсказуемость, провокация. Если сюжет или образ этим критериям не соответствуют, они не соответствуют «типологии смешного» по версии КВН-игры как нового типа искусства, новой мифологии.

Этот тип повествования семиотически витальный, то есть живой, непрерывный, меняющийся. Фундаментальный принцип «нового творчества» (КВН) — изменчивость, проявляющаяся на сюжетном, образном, конфликтообразующем уровнях. Признаки этого типа текстовой реальности — относительная автономность, целостность организации, деятельностное начало, провоцирующее повторение сюжета и героя на различных уровнях, сочетание устойчивости и изменчивости целесообразного развития, обладающее свойствами организации и самоорганизации, иерархичности, открытости. Медиатекст характеризуется активным взаимодействием со средой, со зрительским восприятием, с пожеланиями аудитории, которая влияет на него, и одновременно он сам формирует среду, в том числе и социальную — человеческое общество.

Естественность юмористического текста предполагает, что информация отображается в виде, пригодном для непосредственного использования, без контекста и дополнительной информации. Нет необходимости заставлять зрителя дополнительно обрабатывать эту информацию, уточнять значения сюжетных ходов, производить какие-либо преобразования.

Расположение информации в содержании сериала уподобляется мифологическому сюжету: сюжет возникает как бы «на пустом месте», из ничего, вне конкретного времени и пространства. Сюжет должен повторяться и достраи-

«Универ»

ваться (исчезает персонаж или часть его функций, к примеру, Гошан уходит в армию — на его месте должен появиться персонаж подобного типа (Майкл), вместо одного неудачного сына олигарха появляется другой (Антон). По этим законам и строится повествование, создается текст, достраиваемый из внешних факторов, развивающийся как живая система. Новая мифология — это типология повторяющихся сюжетов (проигрываемых новыми персонажами в различных версиях), каждый из персонажей имеет сюжетное ядро (базовые черты в презентации персонажа, например, «блондинка», «тупой спортсмен», «Казанова», «зубрила», «русский олигарх» и т.д.), меняющаяся линия мифологического образа, которая позволяет сюжету, персонажу существовать вечно (разнообразие партнеров у «блондинки» и «Казановы», поиски вариантов совпадения желаний с возможностями у «олигарха»...). Изменчивость периферийной части структуры персонажа и устойчивость узловой, центральной составляющей образа, его ядра — беспроигрышный вариант в организации вечного (сериального) сюжета.

В итоге создается новый тип живой риторики, тип героев, что является основой построения сюжета и драматургического конфликта. В «Универе» реализуется КВН-мифология, цельная развитая система, в терминологии которой формируется и проявляет себя современное молодежное социокультурное пространство; это новая система общественного сознания, нацеленного на реализацию концепции дискретности и непредсказуемости мира, заменяемости составляющих его объектов, импровизированности — как единственно верного закона существования жизни.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Универшкола

Учи, подруга, химию,
она тебе нужна.
При поцелуе с мальчиком
реакция важна!
Из лирики девичьего альбома

СТС — один из лидеров на российском телевидении по производству долгоиграющих адаптаций сериалов, ориентированных на просмотр всей семьей. «Физика или химия» — удобная, добросовестно срисованная с покорившего мир первоисточника адаптация, вполне отвечает евроформату и отконфигурирована в соответствии с российским законодательством. Универсальный фильм, покрывающий разновозрастную аудиторию, предлагает несложный, вполне предсказуемый «физико-химический» процесс освоения уроков зарубежных молодежных сериалов и проблем, аккумулированных в прошлогодней «Школе» Валерии Гай Германики.

Предыстория

Общая тенденция или альтернативный проект? Чтобы оценить степень новизны нового продукта, предлагаем кратчайший экскурс в историю знакомства постсоветского зрителя с традицией школьного сериала, затрагивающего остросоциальные темы. В начале 90-х открытием субкультуры детства и отрочества в режиме многосезонного фильма стали «Дети/подростки/старшеклассники с улицы Деграсси» (Канада, 1979—1991), в котором школьников играли их сверстники, взрослеющие вместе со своими персонажами, что придавало сериалу особенную достоверность. История пятнадцатилетней школьницы-матери, обсуждение проблем контрацепции в школе,

«Физика или химия»
Автор сценария **Василий Павлов**
Режиссер **Рамиль Сабитов**
Оператор **Сергей Киселев**
Художники **Юрий Карасик, Альбина Чубарова, Михаил Захаров**
Композиторы **Алексей Хитман, Маина Неретина**
В ролях: **Любовь Германова, Гела Месхи, Виктория Полторак, Мария Викторова, Александр Лучинин, Анна Невская, Сергей Годин, Кирилл Мугайских, Александр Смирнов, Наталья Скоморохова, Лилия Разакова, Илья Иосифов, Дмитрий Суржиков, Матвей Зубалевич, Алексей Коваль и другие**
«КостаФильм» по заказу СТС
Россия
2011

подростковый алкоголизм — все это было ново, остро, посему можно сказать, что сериал сыграл важную воспитательную роль для поколения, рожденного в преддверии перестройки в СССР. Затем промелькнул более жесткий австралийский сериал «Школа разбитых сердец» о школе Хартли из мультирасового района Сиднея: наркотики, межконфессиональные конфликты, бездомность, имел место и роман молодой учительницы с учеником. От ТВ-6, транслировавшего вышеназванные произведения, эстафету телепедагога принял СТС: чуть отклонившись в сторону телегламура, он представил все сезоны «Беверли Хиллз 90210». Все это гарнировалось розовыми французскими «Первыми поцелуями» и ситкомами о семье («Чарльз в ответе», «Альф», «Дежурная аптека») на других телеканалах, образуя соответствующий телевизионный ландшафт подростковой субкультуры.

Сегодня, при развитом сетевом общении, изменились и условия бытования молодежных сериалов. В отличие от генеральной телевизионной линии,

«Физика или химия»

интернет-сообщества Рунета предлагают не адаптации, а собственные переводы, переозвучки — на правах фанфикшн. В зоне доступа оказываются британские «Молокососы», испанская «Физика или химия». Переводы выполняются сетевыми командами энтузиастов — поклонниками сериалов «с полным пониманием специфики перевода».

Подростковое сознание питает массовая культура. Сложное, необычное соотношение ингредиентов — не для долгоиграющего сериала. Это подтвердила и телевизионная работа Германики, использующая традиционные коллизии. В «Школе» режиссеру, несмотря на некоторую шероховатость, пунктирность образов все же удалось избежать «мыльных» ноток, тем самым сохраняя репутацию серьезного драматического молодежного сериала и подтверждая свою репутацию провокаторши даже «на уровне нумерологии»: заканчивается сериал на 69-й серии. По следам проекта возникли другие — облаченные в аналогичную драматургическую униформу. Это не бомбы и не осколочные снаряды, а скорее, спокойные эховолны, эхосигналы проекта Первого канала.

В 2011 году вслед за темой, сюжетикой тиражированию на российском ТВ подвергся, разумеется, и сам гриф *Школа* уже не только как социальный институт, базовый социальный архетип, а манок, бренд. В традиции вербальной эксплуатации темы и названия зрителю была предложена адаптация испанского мистического сериала «Черная лагуна». «Закрытая школа» («АМЕДИА» по заказу СТС), таким образом, послужила своеобразным адаптером для переключения аудитории канала от эстетики ромкома к сериалу, претендующему на жесткое и более реальное отражение проблем школьной субкультуры, заговорившему на запретные темы в политкорректном ключе.

Следующая перерисовка — аналог скандально известной «Физики или химии», имевшей на родине резонанс, подобный сериалу Германики в России, и вышедшей за пределы Испании благодаря чистоте дискурса, традиционной нарративной манере и традиционному актерскому исполнению, без серьезных намерений на чрезвычайную аутентичность. Сюжет (впрочем, как и экспериментальная «Школа» Германики, и классический «Беверли Хиллз...» — таково свойство молодежного сериала) отталкивается от тщательно прописанных персонажей, каждый из которых легко переходит в другой, в том числе не кинематографический, сюжет, и ряда острых тем для обсуждения с родителями. При этом если кино Германики отражает страсть языческого подросткового сознания к запредельному и помогает выработать готовность общества к диалогу с подростком, не аттестуя, а прогностируя, то адаптации компаний «АМЕДИА» и «КостаФильм» избирают проторенный путь. Они осторожны и предсказуемы: имена героев русифицированы, возраст учительницы, положившей глаз на несовершеннолетнего красавца, приуменьшен и т.д. В «Физике или химии» используется стабильный фонд клише, набор нескольких параллельных сюжетных линий, позволяющий квалифицировать сериал как драмеди о среднем образовательном учреждении, в котором педагоги ненамного старше учеников.

В каждом десятилетии в школьной теме возникает новый — прогрессивный аспект, который в скором времени входит в обязательный набор коллизий. Сообразно с тенденциями, «Физика или химия» к привычной комплектации конфликтов добавила сюжет каминг-аут (от англ. *coming out*), разворачивающийся не просто в констатацию факта, а в самостоятельную линию, подробно раскрывающую процесс добровольного признания школьником своей принадлежности к сексуальному меньшинству и решению — его окружением — сакраментального вопроса «а если это любовь?»...

«Наша учительница — расистка». Инструкция для учеников

Любопытно, что поклонники ожидали показа «Физики или химии» на MTV. Адаптации-озвучки в два голоса этого телеканала имеют репутацию полулегальной версии и приветствуются в молодежной субкультуре. Необходимо

обратить внимание на пространство тиражирования испанского сериала и его российской версии — виртуальную среду, в которой обитают зрители — авторы перемонтажа, многочисленные интерпретаторы сериала, репрезентирующего школьную субкультуру. Для примера: интернет-сообщество одной из крупнейшей социальной сети Рунета «В сериале», посвященной молодежным ТВ-продуктам, декларирует свою миссию весьма прямолинейно: «группа объединяет все увлечения подростков. Все, что им интересно. Любовь, секс, наркотики и т.д.».

При этом активно общающаяся в сети аудитория сериала — уже не школьники. Но ведь и традиция создания текстов и их переписывания внутри школьной субкультуры переходит от старших к младшим. Альбом, страничка, снабженные *секретиками* и *приколами*, — необходимый для подростка способ самовыражения, вариант социализации личности. Естественно, большим вниманием пользуются любовные перипетии школьников, а не учителей. Исключением становится роман Алекса (Гела Месхи) и Ирины (Виктория Полторак) — модель *«ученик — учительница»*. Нарезка эпизодов истории, вычлененной из сериала, выполняет определенную психологическую функцию, связанную с возрастом ее авторов-пользователей, мировоззрением и в меньшей степени — с сексуальной ориентацией реципиента, обращающегося, скажем, к самой жареной сюжетной линии «Физики или химии» — истории однополой связи. Тем не менее ассортимент сюжетов молодежного сериала как такового на сегодня стабилизирован, и порождение новых единиц возможно в рамках уже существующего материала: каждая история одновременно и оригинальна (обладает широким спектром вариативности, дарит простор для вторичного творчества), и предсказуема.

«Физика или химия» не имеет отношения к заявленным в названии предметам и их специфическим формулам и уравнениям. В комфортабельной атмосфере декорированной на европейский манер школы происходит открытие мира школьников-подростков взрослыми. Названия серий оформлены в форме «паремий», подходящих для цитатников или заголовков в интернет-дневниках: «Вещи, которые ты обязан сделать перед тем, как ты умрешь»; «Это просто секс»; «У сердца бывают аргументы, которых не знает разум».

Существенный методологический недостаток большинства картин, посвященных детско-подростково-молодежной субкультуре, — отсутствие возрастного различения, ориентация на унифицированную форму, унифицированного зрителя. И школа как авансцена мелодраматических событий вполне универсальна, на ней разыгрываются многочисленные семейные конфликты, актуальные для аудитории от пятнадцати и старше. Директор в исполнении Любови Германовой берет под опеку старшеклассницу Риту Туманову (Наталья Скоморохова) — дочь своего бывшего мужа; завуч (Александр Смирнов) выступает против трудоустройства в школу сына, а затем всячески разруливает конфликты неопытного педагога с подростками и коллегами. Весьма смело представлены отношения родителей и учеников в первой же серии: мать рекомендует сыну тщательно визировать перед направлением в стирку карманы брюк, дабы не выстирать случайно дурман-траву.

Значит, профориентация учителей и их подопечных не озвучена в названии. В России педагоги адаптированного испанского сериала воспринимаются как новейшие вариации Нестора Петровича из «Большой перемены» А.Коренева. При этом в разыгрываемых моделях на первый план как будто выходит гуманитарная составляющая. Молодые учителя чужды точным наукам и вопреки тенденциям российской школьной системы преподают историю искусств (Эрик Артемович Крамеров), философию (Ирина Сергеевна Некрасова), литературу (Лада Константиновна Белова) и физкультуру (Евгений Тигранович Закоян). «Именно любовь объединяет всех героев истории. Через нее они получают истинные знания», — сообщает режиссер Рамиль Сабитов, настаивая, что у сериала нет ничего общего со «Школой» Валерии Гай Германики.

Ирина, печальная амазонка, пылкая и сосредоточенная, вещает: «Уровень твоей жизни зависит от качества мысли». Эрик позволяет себе еще более смелые высказывания, которые ученики интерпретируют как угрозы. История Ромео и Джульетты в пересказе Лады звучит как мимоходный комментарий модели ученических взаимоотношений. В целом перед нами ликбез на тему приятного выживания в условиях повышенной опасности, оперирующий стандартным для жанра девичьего альбома набором переживаний и аналогий. Кажется, целевая аудитория сериала — выпускники педвузов. Между тем роман инфантильной Лады (Мария Викторова) и физрука (Александр Лучинин) вряд ли тронет российскую аудиторию, зато иные проблемы, например: «Как не заразить ученика гонореей», «Как шантажировать препода», просящиеся в заголовки бульварных газет, вечерних телешоу или поста блогера-миллионника, зрителя привлекут.

«Наша учительница — расистка», — возмущается на замечание к двойке по русскому, поставленной приятельнице, Кира-правдолюбка (Лилия Разакова) — девушка, весьма удачно обживающая амплуа школьной журналистки. И тут же обнаруживает решение: «Давай напишем об этом в блогах». Пространство для усвоения уроков «Физики или химии» — Интернет, странички в Живом Журнале, социальных сетях, виртуальных дневниках, ставших продолжением жанра школьных хроник, песенников, тетрадей-анкет. Проблемы «Физики или химии» реальны для быта российской школы. Но смакование их превращает сериал лишь в череду эффектных ситуаций. Российская версия сосредоточивается на скрупулезном копировании перечня проблем без поиска ментальной аутентичности, стихийного погружения в субкультуру, забывая, что и школьный фольклор самобытен, национально обусловлен.

История Фера и Давида — листки в девичьем альбоме

Практика тиражирования посредством переписывания, копирования текста подростковой субкультуры, освоенная в постфольклорном творчестве, переходит ныне на сериалы, которые, как и рукописные тексты, переструктурируются и передаются уже в качестве «своего», освоенного внутри субкультуры произведения. Фильм обретает новый облик, новое название. Так произошло с историей Фера и Давида из испанской «Физики или химии». Любопытно, что ценности девичьей субкультуры в этой линии экстраполируются на историю мальчиков, в этом, по всей видимости, и заключен секрет успеха на первый взгляд специфического сюжета у широкой аудитории. По сути, перед нами — экранизация истории из сентиментального альбома, помогающая усвоить правила этикета, фиксирующая в игровой форме опыт общения молодых людей, характерные ментальные особенности, свойственные старшеклассницам и студенткам: завоевание возлюбленного, знакомство с родителями, переживание измен, греющая сердце попытка возлюбленного заработать на романтическое путешествие.

В третьем сезоне испанской «Физики или химии» шестнадцатилетний Фер (в российской версии Федор — Илья Иосифов), сексуальная ориентация которого заявлена в первой серии первого сезона, влюбляется в натурала и гиперсексуала Давида. Сюжет завоевания понравившегося юноши — это история терпения, история подростковых подвигов от чтения журнала о компьютерных играх до пассивного наблюдения за романами объекта поклонения с красотками и маскировкой желания обладать возлюбленным. Наконец Давид готов ответить на чувства Фера, но подвергается шантажу со стороны одноклассника — гомофоба и расиста Горки. Уговоры бросить вызов семье и школьной общественности бесполезны. Весьма смело для формата решена сцена первой близости юношей в школьном душе. Признаться в чувствах Давиду помогает несчастное происшествие — в школе случается пожар, в котором чуть не погиб Фер.

В следующем сезоне мальчики уже сталкиваются с типичными для пары проблемами: верность, знакомство с семьей избранника через четыре месяца знакомства, попытки совместного проживания и воскрешения чувств «конфетно-цветочного» периода. История развивается по мелодраматическому канону. Прагматически это опять же девчачья игра в отношения, имитирующие семейные. Смакование проблемы приводит к утрате остроты, превращает историю в жвачку. Однако недостаток сюжетоплетения, усредненное понимание компенсируются в оригинале классом игры. И слепое копирование лишит историю драматизма и превратит ее в абстрактную конструкцию и в искажающую реальное положение дел картинку. Например, в оригинале учительница Олимпия вызывает в школу отца Давида, обеспокоившись чрезмерным потреблением подростком марихуаны, а вовсе не гомосексуальными наклонностями юноши, которые он всячески афиширует за пределами отчего дома. Более того, преподавательница выступает адвокатом мальчика. В российских реалиях такая ситуация не выглядит достоверной и вряд ли является необходимой для экранизации, если иметь в виду ворох по-настоящему актуальных проблем и противоречий современной школы. Правда, пока непонятно, доберется ли до истории школьников-геев российский аналог «Физики или химии». Сериал идет в прайм-тайм[1], и главным его конкурентом в борьбе за молодежную аудиторию являются «Интерны» — адаптация американской «Клиники», также посвященная проблеме взаимодействия поколений, но решающая конфликты в сатирико-юмористической стилистике черного медицинского юмора.

«Наш сын — гей»: инструктаж для родителей

Между тем испанская «Физика или химия» в мировом контексте не является произведением новаторским, а следует общей тенденции. Сегодня ЛГБТ-тематика в сериалах находит отражение в различных формах. В одних проектах присутствуют гомо- или бисексуальные основные персонажи, в других — лишь второстепенные. Обычно рассчитанные на широкую аудиторию, сериалы посвящают только отдельные эпизоды теме однополых сексуальных отношений — в этой связи можно вспомнить «Факультет» (1998—2003), транслировавшийся в России на MTV. Действие разворачивалось в колледже, студенты (среди которых были геи и лесбиянки) попадали в различного рода сексуальные приключения. Безусловно, «Физика или химия» на определенном этапе вызовет скандал. Показательно, что выбор «первого развлекательного» канала России пал на политкорректную «Физику или химию», вызвавшую серьезный резонанс в католической Испании, ведь, например, в британских «Молокососах» ситуация еще более сложная — гей дружит с мусульманином-наркоманом. Видимо, потому, что в России для развития темы нет и соответствующего кинематографического контекста; в отечественном мейнстриме можно вспомнить только историю об Иване Дулине из скетч-проекта «Наша Russia», входящего в телерепертуар подростков.

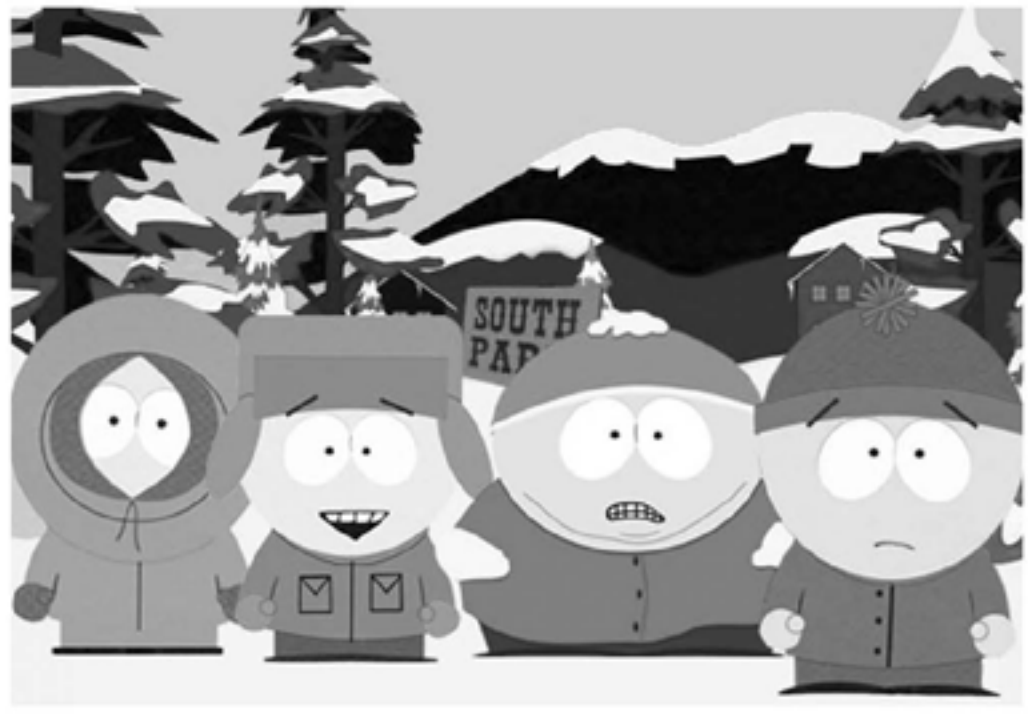
[1] С 26 сентября 2011 года сериал стал выходить не в 20.00, а в 09:30, с повтором в 00:30 следующего дня. 29 сентября 2011 года в 09:30 была показана заключительная, 20-я серия первого сезона телесериала.

ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ

Путеводитель по Южному парку

История «Южного парка» началась в 1992 году, когда студенты Колорадского университета в Боулдере Трей Паркер и Мэтт Стоун из подручных средств, с помощью картона, клея и старой 8-*мм* камеры соорудили короткометражный анимационный фильм «Иисус против Фрости» («Дух Рождества»). Короткометражку заметил один из руководителей Fox Broadcasting Company Брайан Грэден. Он попросил, чтобы молодые люди за небольшой гонорар сделали для него нечто похожее к Рождеству. Так появился второй фильм «Иисус против Санты». Через какое-то время «Иисус против Санты» оказался у менеджеров Fox и Comedy Central. Канал Comedy Central предложил Стоуну и Паркеру более выгодный контракт на создание мультсериала «Южный парк», включающий пункт о максимальной творческой независимости авторов. Премьера первого эпизода «Картман и анальный зонд» состоялась в США 13 августа 1997 года.

Невероятная популярность «Южного парка» привлекла к нему исследователей массовой культуры, которые находят в нем связи с философией Сократа, Платона, Юма, Ницше, Сартра. Из-за очевидного раблезианства, нецензурной лексики, гиперсексуальности некоторых персонажей и отсылкам к низовой телесной тематике вспоминают М.М.Бахтина и его модель карнавального развития культуры. Книга Бахтина о Рабле рекомендуется в качестве путеводителя по «Южному парку» тем, кто считает сериал оскорбительно непристойным и отказывает ему в хоть каком-нибудь, кроме пошлости и низкопробного юмора, смысле. Однако в «Южном парке», несмотря на множество



«Южный парк»
South Park
Авторы **Трей Паркер, Мэтт Стоун**
Comedy Central
США
С 1997 года

внешних признаков, есть нечто большее, чем принято находить в бахтинской модели карнавала.

Как известно, процесс карнавализации предполагает осмеяние ценностей высокой культуры, символов власти официального «верха». Объектами фамильярной жестикуляции, оскорбительных насмешек, глумления и шутовских ритуалов, по Бахтину, становятся фигуры, которым простые люди поклоняются в повседневной жизни. Это король, папа, члены Святого семейства, сам Спаситель. Тогда как народная смеховая культура, неофициальный «низ» себя в качестве карнавального объекта не рассматривает и над собой не смеется. Способность видеть себя в недостойном, смешном, нелицеприятном виде свидетельствует о наличии развитой рефлексии. Низовой культуре, судя по всему, рефлективность несвойственна.

В отличие от карнавала, «Южный парк» осмеивает и ценности «верха», и все, что относится к проявлениям культуры низовой, массовой. Например, Паркер и Стоун жестоко расправляются с человеком толпы. Осмеивают его предрассудки, комплексы, стереотипы мышления, представления о справедливости, социальном устройстве, политике, свободе слова. Обычный человек может оказаться в такой же нелепой ситуации, как президент, политический лидер, генерал, священнослужитель или поп-идол. Для создателей мультсериала буквально нет ничего святого. Они подвергают жесточайшему осмеянию абсолютно всё. Причем начинают с себя и своих родителей.

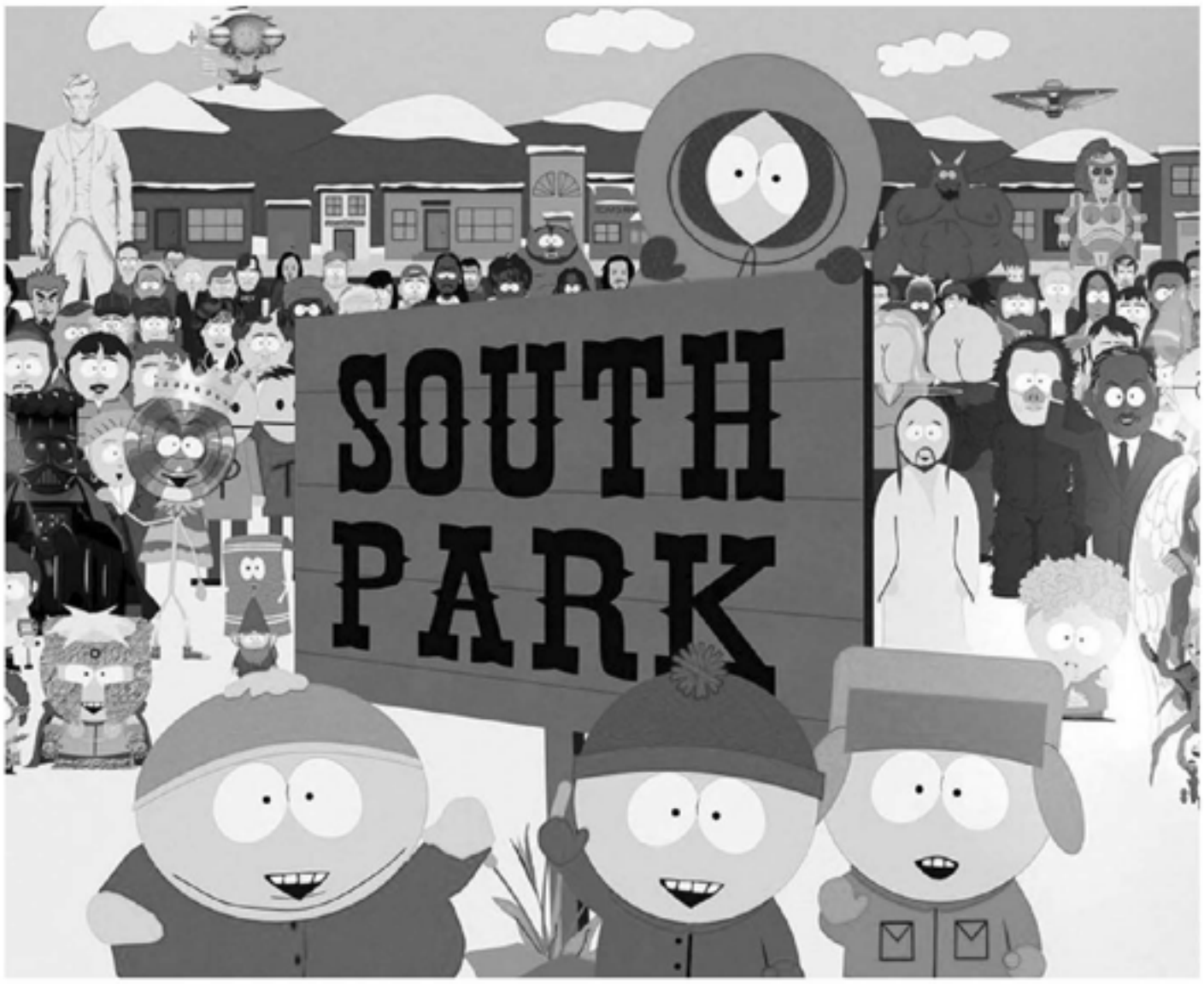
Эта особенность проявилась еще в «Иисусе против Санты». Паркер и Стоун взяли представителей двух противоположных сил. С одной стороны, Иисус как воплощение всего святого, возвышенного. Он олицетворяет духовное и официальное начало праздника. С другой — Санта-Клаус, который олицетворяет массовые, более приземленные представления о благодати. Ценности сакрального и профанного, духовного и земного затевают извечный спор о главенстве, который перетекает в банальную драку. И тот, и другой выглядят в одинаково смешном и даже глупом свете. Иисус и Санта выясняют, кто главный, калеча и убивая всех вокруг. Но зритель смеется еще и над мальчиками. Они, осознав с помощью Брайана Бойтано, в чем заключается истинный дух Рождества, все же идут искать спрятанные родителями подарки. А когда Кайл проговаривается, что еврейские дети получают подарки на протяжении восьми дней, его друзья решают стать евреями. В итоге плотское берет верх, но и оно осмеяно не меньше, чем духовное.

Бодрийяр в книге «Америка» обращал внимание на маниакальное стремление американцев стать известными, попасть в Книгу рекордов Гиннесса, прославиться любым способом. «Южный парк» разоблачает эту невинную страсть американцев «засветиться» в прессе. Отец Стэна Рэнди Марш в одном из эпизодов стал чемпионом мира по изготовлению самой большой кучи дерьма на планете. Таким нехитрым способом он попал во всемирную историю. В эпизоде «Список» пародируется идея рейтингов, знаменитых строчек хит-парадов, опросов общественного мнения и т.д. Девочки составляют список самых симпатичных и самых уродливых мальчиков в классе. Мальчики пытаются выяснить, кто на каком месте в этом тайном списке. Выкрав листок, они ошарашены результатами голосования. Кайл, например, обнаруживает себя на последнем месте. Даже Картман оказался симпатичнее, чем он. От чего зависит оценка человека? От того, какое место он занимает в рейтинге чьих-то симпатий? Правда, потом выяснилось, что этот список — поддельный.

Паркер и Стоун глумятся над вроде бы положительной чертой своих соотечественников — прагматизмом, стремлением к рачительному ведению хозяйства. Это наследие высоких ценностей протестантской этики выродилось в повальную страсть обитателей Южного парка к дешевизне, накопительству и невероятной мелочности. Рэнди Марш и тут был первым, но теперь уже среди скупердяев городка. Он начал скупать «по бешено низким» ценам в «Уол-Марте» совершенно ненужные вещи и захламлять дом. Рэнди заставляет всю семью есть невкусные и несвежие продукты из «Уол-Марта», потому что там

они стоят на несколько центов дешевле, чем в других магазинах. Его примеру последовали родители Кайла Брофловски и другие взрослые, которых якобы поработил супермаркет (эпизод «Кое-что о том, как пришел «Уол-Март» пародирует фильм «Матрица»). На самом деле они стали жертвой собственной жадности и ограниченности.

В этой же серии осмеиваются, по сути, карнавальные представления масс о борьбе за справедливость. Бунт оказывается единственным, но совершенно бессмысленным средством протеста против порабощающей власти «Уол-



«Южный парк»

Марта». Вначале граждане восхваляют супермаркет, а потом разрушают. Как только один торговой центр уничтожается, на его месте возникает другой. Толпа, устремившись за покупками в небольшой частный магазинчик, превращает его в монстра, с которым тут же вступает в схватку. Стоун и Паркер пародируют массовые движения протеста, начиная с тех, что охватили Америку и Европу в 60-х годах XX века, и заканчивая нынешними выступлениями антиглобалистов. Создатели мультсериала показывают, что бунт лишь усиливает идеологию. А карнавальная активность толпы способствует укреплению власти.

Разоблачению подвергается и социальная мифология. Массовая культура вырабатывает мифы, например, о несгибаемой стойкости американцев, способных после любых ударов судьбы, падений на дно и провалов вновь подняться наверх. Жизнь обязательно предоставит второй шанс, если только проявлять настойчивость, мужество и терпение. Мифология «второго старта» заставляет Стэна Марша, который якобы потерял все (детский велосипед) в эпизоде «Кубок Стэнли», взяться за подготовку школьной команды хоккеистов к престижному состязанию профессионалов (серия пародирует голливудский фильм «Могучие утята»). Кажется, что это и есть шанс вновь оказаться в седле. Но история предсказуемо заканчивается крупным проигрышем и избиением подопечных незадачливого тренера. Массовая культура ответственна за распространение мифов о простом везении. Если Давид победил Голиафа, то обыкновенный человек без всякой подготовки может наудачу вы-

играть Кубок Стэнли. Здесь же изображается неизлечимо больной мальчик, который надеется на чудесное выздоровление, если его друзья победят профессионалов и возьмут Кубок. От смертельной болезни может спасти только случай, чудо. Но «Южный парк» с чрезвычайной жесткостью расправляется с наивной верой в удачу, которая просто так падает с неба.

В серии «Извинения перед Джесси Джексоном» Паркер и Стоун показывают, что идеалы политкорректности, усвоенные человеком массовой культуры, превращаются в не меньшее зло, чем расовая нетерпимость. Рэнди Марш, оказавшись участником телевизионной передачи «Колесо фортуны», случайно произносит слово «нигер». После чего жизнь этого, в общем-то, безобидного человека превращается в ад. Над ним издеваются в барах, его отказываются обслуживать в магазинах, а борец за права темнокожих Джесси Джексон заставляет публично унижаться, прося лично у него прощение. Что осмеивается в этом случае? Толпа с ее специфическими представлениями о политкорректности превращается в орудие расправы.

Михаил Бахтин описывал карнавал как важный механизм культуры, который позволяет массам в процессе осмеяния и шутовского выворачивания наизнанку идеологических ценностей официального «верха» усваивать и воспринимать их после праздничного веселья как свои. Совершенно иное отношение к идеологии у создателей «Южного парка». Идеология интересует их в той степени, в которой она входит в содержание массовой культуры. А в массовой культуре официальная идеология неизбежно преобразуется и смешивается с народной до неразличимости. Внедряемые государством ценности, такие, например, как политкорректность, терпимость к гомосексуализму и т.п., в конкретных продуктах преображаются так, чтобы соответствовать вкусам максимально широкой аудитории. Результатом становится некоторое промежуточное образование, не совпадающее ни с народной культурой, ни с высшей, официальной.

Таким образом, сложно говорить о том, что в «Южном парке» воспроизводится структура карнавала, так как предметом снижения и осмеяния становится не высшее, далекое и непонятное, а как раз наоборот — наиболее близкое, понятное и принимаемое большинством. Например, массовые представления о справедливости и законности в интерпретации голливудского мейнстрима.

В трилогии «Воображляндия» Картман добивается через суд, чтобы проигравший спор Кайл удовлетворил его извращенное желание. Сцена суда представляет собой чрезвычайно распространенный голливудский штамп. В фильмах часто изображаются судебное заседание и женщина-судья, выносящая приговор. Осмеивается растиражированный массовой культурой, по сути, фольклорный образ закона. Но еще большему издевательству подвергается собирательный образ борца за попранные права. Картман изображается как народный мститель. Он живет по «понятиям», не доверяет судам (даже лояльным к его извращенным идеям). Справедливость должна быть восстановлена. Всенародный любимец Картман вершит шемякин суд, при этом голливудская версия официального закона на его стороне. Как, впрочем, и неофициальные «понятия» — они также на стороне этого чудовища. Он едет восстанавливать законность, вырядившись, как Рэмбо. И на смех осведомленной публике выдает монолог о справедливости Бенджамина Мартина из фильма Мела Гибсона «Патриот»: «Ты идешь по жизни, и тебе говорят о том, что справедливость существует; однако, в конце концов, ты понимаешь, что настоящая справедливость — та, которой вершишь сам».

По тем же правилам строятся и эпизоды политической сатиры. В серии «О прошлой ночи» история предвыборной борьбы как бы упаковывается в уже известный сюжет фильма «Одиннадцать друзей Оушена». Мультяшные Обама и Маккейн в «Южном парке» — члены банды воров, замышляющих похищение алмаза. Кажется, что осмеянию подвергаются политические лидеры и их лозунги. Однако не менее красочно изображен человек из народа с его

представлениями о политике. Рэнди Марш по-своему понял лозунг Обамы, обещавшего «изменения» (наш аналог знаменитых строк из песни Виктора Цоя «Мы ждем перемен»). Во время празднования победы темнокожего президента он избил своего начальника. А на следующее утро Рэнди узнал, что его уволили с работы. Теперь он считает себя обманутым Обамой. «Этот сукин сын врал нам! Если бы я знал, проголосовал бы за Маккейна!»

По Бахтину, в результате карнавальной активности происходит сближение и в конечном счете отождествление смеющегося с осмеиваемым объектом. Смех и жесткая пародия в «Южном парке», напротив, вызывают чувство отстранения и разотождествления с предметом осмеяния. Такого рода реакция открывает перспективы для изменений своего внутреннего мира. Если в бахтинском карнавале смеющийся над другим не видит себя, то «Южный парк» дает зрителю возможность видеть себя на месте осмеянного персонажа и, по существу, смеяться над собой.

Ценность карнавала заключается в формировании и усилении коллективной идентичности. «Низы» в процессе осмеяния «верхов» усваивают чуждую им идеологию, воспринимают социальный порядок и свою идентичность как нечто неизменное. Карнавал не только укрепляет социальную вертикаль, способствует упорядочению и еще большей легитимизации иерархической системы ценностей, но и сплачивает массы на основе общих ценностей. Народная смеховая культура не дает личности выделиться из коллектива. Более того, усиливает стремление индивидов к отождествлению с желаниями и представлениями массы. Тогда как «Южный парк» осмеивает человека карнавальной толпы, стремящегося подтвердить свою коллективную идентичность, слиться с толпой.

Осмеяние «Южным парком» массовой культуры намечает пути выхода из-под власти общих предписаний. Смех над карнавальной толпой и ее инстинктами формирует личность, способную принимать решение не на основе сложившихся в данной культуре установок и требований, а на основе собственного выбора.

Показателен в этом отношении эпизод «Большой Эл-гомосек и его гомояхта». В нем показан конфликт Стэна с ребятами из-за нетрадиционной ориентации его щенка Спарки. Оказалось, что Спарки — гей. Из-за этого все смеются над Стэном и дразнят «хозяином пса-гея». Мальчик пытается «перевоспитать» собаку, так как «быть собакой-геем очень плохо». Почувствовав, что его не любят, Спарки убегает в лес. Стэн — звезда школьной футбольной команды. На него возлагают большие надежды в предстоящей игре с извечными противниками — командой из соседнего городка. Но узнав о пропаже щенка, Стэн решает идти искать Спарки. Без него команда проигрывает. Зато Стэн находит Спарки.

Что важнее — уважение окружающих и место в группе или жизнь щенка? Мальчик идет наперекор общим представлениям. Он делает выбор не в пользу интересов группы. Его поступок означает выход из-под власти норм коллективной идентичности. Причем поведение героя не связано с бунтом против кого-либо. Стоун и Паркер показывают, что перед человеком открыт выбор. Он может сам решать, с кем ему (ей) быть и с какими ценностями отождествляться.

«Ходорковский»,
режиссер
Кирилл Туши

СЕРГЕЙ ЭРЛИХ

Новые декабристы

Миф декабристов нацелен на свержение самодержавной власти. Утилитарный до мозга костей дедушка Ленин вспомнил в 1912 году о декабристах, разбудивших Герцена, отнюдь не ради ролевой игры с Инессой Арманд в поручика Анненкова и Полину Гёбль. Гениальный борец за власть чувствовал, что подключение к мифологеме «трех поколений» усилит ненависть читателей к правнуку-тезке Николая-вешателя. Не только большевики, вся оппозиция царизму, включая кадетов, воспитывалась на герценовском мифе ненависти к дракону самодержавия.

После 1917 года красные фараоны по обычаю царствующих домов превратили декабристов в священных предков своей родословной. Победители в гражданской войне усиленно выхолащивали из декабристов подрывное содержание. В сталинской интерпретации они были отнюдь не заговорщиками, мечтавшими «между лафитом и клико» импортировать французские либеральные идеи, а, напротив, героями Отечественной войны, движимыми исключительно квасным патриотизмом.

Поскольку советский режим отличался от царского еще меньшей степенью свободы, то оппозиция ему могла осуществляться только в виде заговоров и мятежей. Опытный конспиратор Сталин учел недоработки царской охранки и создал аппарат превентивного уничтожения людей, способных к бунту. Благодаря такой селекции генофонда протестные движения даже в послесталинском СССР свелись почти исключительно к шептанию на кухне.

Но и этот робкий протест не мог осуществляться без опоры на историческую память. С 60-х годов прошлого века герценовская метафора мятежа начала поступательно захватывать сознание интеллигенции. Прикрываясь официальным мифом декабристов — предшественников большевиков, фрондирующие авторы из творческих союзов и Академии наук тиражировали крамолу Эзоповым новоязом.

Символично, что семеро смелых, вышедших в 1968 году на Красную площадь в знак протеста против ввода советских войск в Чехословакию, накануне слушали «Петербургский романс» Александра Галича с его повелительным вопрошанием: «Можешь выйти на площадь, смеешь выйти на площадь в тот назначенный час?!»

И это был не единственный в брежневском безвременье случай преобразования мифа в протестное действие. Можно полагать, что массовое тиражирование декабристской метафоры силами талантливых писателей, филологов, художников, театральных деятелей и кинематографистов эпохи застоя в не-

малой степени содействовало тому, что в 1991 году на площадь перед Белым домом посмели выйти десятки тысяч людей.

В 90-е годы декабристский миф эпизодически воскрешался лишь единомышленниками Александра Проханова применительно к тем, кто в 1991 году не отдал приказ о штурме Белого дома, а также к защитникам того же почерневшего в 1993 году от танкового обстрела здания. Даже во многом иллюзорная возможность смены путем выборов местных и центральных властей отодвинула в то время декабристов на периферию общественного сознания.

Утверждение режима полковника госбезопасности закономерно привело к возрождению метафоры мятежа в России начала третьего тысячелетия.

Рейдерский захват НТВ 14 апреля 2001 года, символический захват помещения в приемной администрации президента РФ 14 декабря 2004 года, марши несогласных и другие акции гражданского сопротивления не только вызывали декабристские ассоциации в общественном сознании, но и, по крайней мере, в случае «декабристов-лимоновцев», во многом вдохновлялись контрмифом власти, извлеченным из архива исторической памяти.

Дело Ходорковского представляет самый яркий в истории путинской России случай намеренного и последовательного использования имиджа декабриста.

Процесс «ЮКОСа» в немалой степени можно рассматривать как борьбу имиджей, то есть апелляцию к общественному мнению через мифологический образ змееборца. Государство навязывало представления о справедливом царе, который искореняет вороватых змеенышей-бояр. Пиарщики Ходорковского внедряли образ героя-мученика, вступившего в бой со шварцевским Драконом.

Надо признать, что кремлевским политтехнологам не было нужды проявлять чудеса изобретательности: царь — святой воин по определению. Сама должность В.В.Путина помогала формировать его имидж святого борца с хтонической нечистью. Так же как торгашеские занятия и еврейское происхождение легко позволяли ассоциировать М.Б.Ходорковского с гадом полузучим. На Арбате в то время можно было увидеть веселые картинки от местных художников, ориентированных на рынок, то есть на массового потребителя, на которых Путин-Победоносец побивает змия Ходорковского. Этот пример доказывает, что от пропагандистов правительства требовалось всего лишь поддерживать автоматизм народных представлений.

Перед пиарщиками Ходорковского стояла трудновыполнимая задача. Им надо было превратить стереотипы общественного сознания. Приписать «драконьи» свойства «царю», а своего клиента одеть в непорочные одежды святого рыцаря. Задача сложная, но, как показывает опыт трех русских революций и последней перестройки, — решаемая.

Причащение к декабристам позволило поверженному Давиду внедрять свой «контент» в сознание верноподданных торжествующего Голиафа. Для прагматиков подобный имидж представляется нелепым. Ведь декабристы — проигравшие политики. Действительно, в рациональном западном мире поверженные «дворянские революционеры» не приобрели бы статус национальных героев. Но в сознании многих русских людей еще актуальны архаичные представления о тождестве взаимоисключающих состояний. Буквально в логике Оруэлла («Мир — это война», «Свобода — это рабство») «пораженья от победы ты сам не должен отличать». Истинный претендент на корону царя Иудейского доказывает свое призвание, смиренно принимая терновый венец. Не столь давний опыт гонимого секретаря ЦК КПСС Ельцина показал, что в мученичестве, как в Кощеевом яйце, таится харизма народного героя.

Ориентированная на мученичество («Ибо сугубо страдать хочу» — титулярный советник Мармеладов) особенность этнической психологии была взята на вооружение политтехнологами, внедрявшими имидж декабриста Ходорковского. Сближения очевидны: богатый человек, которому было что терять; руководитель неудавшегося восстания против власти; осужден шемякиным судом; сослан в Сибирь, где среди вечной мерзлоты воскресает к святости новой жизни.

Эффективность пиара Ходорковского отмечают как его сторонники, так и противники. Этапирование экс-главы «ЮКОСа» во глубину сибирских руд почти единогласно расценивается как «пиар-ошибка» властей. Даже те, кто выполняет госзаказ или ненавидит Ходорковского от души, едва произнеся слово «декабрист», против своей воли популяризируют эксглаву «ЮКОСа».

Плодотворность метафоры доказывается возникновением многочисленных производных. Ходорковский — «первый декабрист», «новоявленный декабрист», «новый декабрист», «новый русский Ходорковский — декабрист» «неодекабрист», «нью-декабрист», «современный декабрист», «декабрист нашего времени», «декабрист XXI века», «наследник декабристов», «наш декабрист», «национальный герой-декабрист», «декабрист-ссыльнокаторжный», «эрудит-декабрист», «Миша-декабрист». Появляются пародии, шутки, анекдоты (верный признак популярности) в связи и по поводу «декабристского» пиара Ходорковского: «Товарищ верь — взойдет она, звезда пленительного счастья... А на обломках самовластья напишут имя МБХ».

Но гораздо выразительнее о мощном пропагандистском эффекте свидетельствуют маргиналии — высказывания, где имя М.Б.Ходорковского сочетается с декабристами на уровне подсознательного воспроизведения медийных клише. Подобному ассоциативному «сбою» подвергся и гламурный писатель Сергей Минаев. Набирая в интернет-поисковике сочетание «декабрист Ходорковский», я с удивлением увидел ссылку на роман из жизни бездуховного офисного планктона. Беседа героев «Духless», занимающихся «совместным курением марихуаны», перескакивает с русского народа на декабристов: «Какое, к черту, единение, какие декабристы? Они о жизни простого народа из французской беллетристики того времени узнавали. Декабрист Бестужев в тюрьме учил русский язык, чтобы со следователем общаться». От далекого народу декабриста герои незаметно переходят к обстоятельствам карьеры М.Б.Ходорковского: «Научился кнопки правильные нажимать, быстро попадать на нужные этажи. И чем все закончилось?» Постепенно герой повествования впадает в наркотическое забытье: «Я думаю про Ходорковского, Бестужева и русский народ». То есть мятежные герои и пушкинского, и нашего времени одинаково «страшно далеки» от нужд крепостных крестьян и рядовых менагеров. Видимо, для достижения успеха автору современной России должно продвигать кремлевский пиар, даже находясь в бессознательном состоянии. Но подсознание коварно. Оно выдает и самых верноподданных. После того как «обкурка вошла в свою финальную фазу», герой увидел в небе президента Российской Федерации в костюме Бэтмена: «Владимир Владимирович Путин [...] летел над страной и закрывал ее своими неестественно огромными перепончатыми каучуковыми крыльями, защищал ее от всех бед, невзгод, козней опальных олигархов, мирового терроризма и понижения цен на нефть». «Дракона заказывали?» — пиарщики Ходорковского могут получить честно заработанный гонорар. Тем более что Путин и в самом деле Дракон. По восточному календарю.

Метафора успешно усвоена массовым сознанием благодаря усилиям как оппозиционных, так и прокремлевских СМИ. Как в знаменитом тесте на стереотипность мышления («Русский поэт? — Пушкин. Домашняя птица? — курица»), слово «декабрист» все чаще вызывает ассоциацию «Ходорковский», и наоборот: «Мы говорим Ходорковский — подразумеваем декабрист». Независимо от восприятия — сочувственного или возмущенного — этой метафоры, она живет.

В страхе перед призраком «оранжевой революции» с Ходорковским во главе власти целенаправленно пригасили в 2005 году пафос 180-летнего юбилея декабристов. И это, может, главное доказательство эффективного внедрения метафоры «декабрист Ходорковский».

«Простой народ» — те, кто видит мир через кривое зеркало российского телевидения, а точнее, через архетип Георгия Победоносца, поражающего змия, ее не приемлют. Но метафора «декабрист Ходорковский» рассчитана не на них. Ее целевая группа — интеллектуальная элита. Те, кто формирует и пропагандирует образы будущего. В непредсказуемых обстоятельствах, которые создает наша история, шансы на ее срабатывание равны отнюдь не нулю.

Р Е П Е Р Т У А Р

«А есть ли там театр», режиссер Нана Джанелидзе

Число кинофестивалей в России и СНГ растет в геометрической прогрессии — не угнаться! Мы взяли себе за правило подробно отслеживать Открытый Российский фестиваль в Сочи как старейший и самый представительный и делаем это из года в год. Не забываем «Окно в Европу», «Киношок» и документальную екатеринбургскую «Россию»... Но журнал наш хоть и толстый, однако не настолько, увы, чтобы отражать все интересные фестивальные проекты. Чтобы представить кинофестивали уходящего года, мы решили посвятить рубрику фильмам, показанным на разных конкурсных площадках и завоевавшим почетные призы.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Postscriptum

ОПЫТ ЭПИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА

Нана Джанелидзе сняла фильм «А есть ли там театр» с Кахи Кавсадзе, о Кахи Кавсадзе и обо всех нас — тех, кто родился и жил в стране сбывшейся Утопии. Вот уже двадцать лет, как она исчезла с карты мира. Но память осталась. Ее носителей все меньше, они сходят со сцены жизни, часто унося с собой невысказанное. В ответ на массовый уход свидетелей XX века случился бум памяти — не стихийный, как это было в 60-е, отмеченные потоком мемуарной литературы, а инспирированный научной средой обществоведов и гуманитариев. Глобальный интерес к прошлому, явленному в отдельной человеческой судьбе, как бы ни была она обыденна или экстраординарна, буквально лихорадит академический мир, не минуя Россию, где то и дело собираются симпозиумы, анализирующие феномен памяти (а также и забвения) вдоль и поперек.

Нана Джанелидзе, режиссер, кинодраматург и немножко композитор, скорей всего, ничего и не знает

«А есть ли там театр»
Автор сценария, режиссер **Нана Джанелидзе**
Оператор **Георгий Беридзе**
Художник **Зура Микеладзе**
Композитор **Михаил Мдинарадзе**
Грузия
2011

о некоем научном буме, но благодаря художнической интуиции попадает в самую точку. Тут важно, что замысел фильма не вынашивался, а родился спонтанно — как озарение. Дело было на вечере, посвященном столетию отца Кахи Кавсадзе — певца и хормейстера Дато Кавсадзе, прошедшего войну, плен и замученного в сталинских концлагерях. Кахи вел этот вечер и впервые публично рассказывал об отце, которого видел два раза в своей детской жизни. Нана ворвалась за кулисы: «Я сниму об этом фильм!» И сняла. Быстро. А могла бы еще быстрее, если бы не болезнь Кахи. На пресс-конференции после показа фильма на Минском МКФ «Листопад» я спросила Кахи о свободе импровизации на съемочной площадке, уверенная в том, что все строилось на импровизации. Не успела я закончить фразу, как из зала на просцениум метнулась Нана с протестующим воплем: «Никакой импровизации!» И не осталось сомнений в том, что Кахи Кавсадзе, крупный драматический актер, всю жизнь прослуживший в Театре имени Шота Руставели и по сей день играющий на прославленной сцене, не импровизировал на съемочной площадке, а играл роль в полном соответствии со сценарием. Это обстоятельство позволило международному жюри кинопрессы вручить Кахи Кавсадзе приз «За лучшую мужскую роль». Зал встретил решение жюри овацией. Ведь и впрямь на фестивале, собравшем в четырех конкурсах хорошие и очень хорошие картины, не было другой мужской работы, которая могла бы соперничать с работой Кахи, с тем образом — воистину эпическим и даже героическим, который он создал. А ведь картина фигурировала в документальном конкурсе! Нечастый случай, когда документальное и игровое не спорят между собой, а, преодолевая границы жанра и вида, восходят к абсолюту художественной правды.

У Кахи в домашнем архиве сохранилось лишь четыре — зато каких! — документа: три фотографии и письмо Сталина деду артиста — Сандро Кавсадзе, адепту грузинского многоголосия и хормейстеру, под чьим руководством будущий тиран пробовал голос в том самом духовном училище, где прилежно учил Закон Божий. Нана изобретательно распорядилась документами, прибавила к ним буквально несколько кадров военной кинохроники. Она ввела хроникальное в открытое театральное пространство, использовав в этом качестве заброшенное железнодорожное депо с высоченными, как в католическом соборе, перекрытиями. По легенде, в этом депо работал Сталин, когда еще был Кобой. Всего лишь апокриф, и он здесь не сыграл. Сыграло другое — то, что вычислила Нана: синхронность масштабов съемочной площадки и фигуры великолепного Кавсадзе, наделенного фактурой античного героя. Грех было такое не использовать. Когда Кахи идет по декорации в черном пальто-рединготе — то разговаривая сам с собой, то прочищая голос, — эффект, надо сказать, оглушительный в прямом и переносном смысле, эта динамичная завязка мощно втягивает в действо. Именно в действо преобразуется рассказ Кахи, озвученный им же на русском.

Кахи достает из внутреннего кармана фото: вот дед Сандро с сыновьями, один из которых Даташка — отец Кахи. А совсем маленькая фотография — мать Кахи со своими сыновьями в матросских костюмчиках по довоенной советской моде — сопровождала Дато на фронте и каким-то чудом вернулась в семью. Фотография спасла Дато от расстрела — в плену близ Керчи, где полегла грузинская дивизия, его хотели пустить в расход как комиссара (каковым он не был), но сентиментально настроенный немецкий офицер, увидев фото, изрек, что такой семьи не может быть у коммуниста, и определил отца Кахи в концлагерь.

В тоталитарном режиме, по слову поэта, «все судьбы в единую слиты». Бывают, однако, и отличия, как в случае с Дато Кавсадзе. Немцы разыгрывали и национальную карту, сталкивая лбами попавших в плен советских воинов из разных республик. К примеру, грузинам было позволено искать родственников или друзей из европейской эмиграции и переходить на их попечение. Грузинские эмигранты вызволили Дато, а когда он оправился, было решено организовать грузинский хор. Под это дело Дато вывел из-за колючки немало людей, не имевших никакого отношения ни к грузинам, ни к хоровому пению. А сам расплатился по полной за то, что остался жить да еще смел петь в грузинском хоре. После Побе-

ды Дато вернулся в СССР, но до Тбилиси, до семьи так и не добрался. НКВД арестовал его на подходах к городу, и жена с детьми увидели отца и мужа только на кратком свидании в тюрьме. Дальше была ссылка на Урал и скорая смерть.

Братьев Кавсадзе как сыновей врага народа выгнали из музыкальной школы-десятилетки. Растила их мать, прожившая с отцом своих детей всего-то семь лет. То была женщина большого мужества и христианской жертвенности. Представьте, она, как жена декабриста, поехала на Урал в ссылку к мужу в 46-м — время великой смуты, и не было гарантий, что она доберется до цели и вернется к сыновьям. Она добралась и вернулась и каждую неделю педантично посылала мужу мед и масло, веруя, что адресат получит посылку.

Одним словом, судьба семьи Кавсадзе — хрестоматия тоталитарной эпохи. А тот факт, что у деда Сандро были личные отношения со Сталиным, что Сталин предлагал старику помощь, когда тот слег в больницу, ровным счетом ничего не изменил в судьбе семьи. Хотя отрок Кахи писал письмо «дорогому великому Сталину» и просил за отца.

Кахи Кавсадзе доведет свою исповедь до нынешнего дня, вспомнит перестройку, помянет любимую жену и ни слова не скажет о своем актерском пути. В фильме нет никаких подсобных картинок из фильмов и спектаклей Кавсадзе — Кахи обрел право «дерзать от первого лица». Так в 70-е великий английский актер Берт Ланкастер комментировал документальную эпопею о второй мировой войне.

Режиссер Нана Джанелидзе осмысляет семейную хронику как эпос XX века — века тоталитарных режимов и попрания человека и человечности. Поэтика фильма отсылает к «Покаянию» Тенгиза Абуладзе, и он смотрится как постскриптум к высказыванию великого мастера. Нана Джанелидзе была соавтором Абуладзе в работе над сценарием. Стало быть, имеет моральное право на досказывание. И на такое название — «А есть ли там театр», в котором угадывается финальная реплика «Покаяния» в устах незабвенной Верико Анджапаридзе: «Эта дорога ведет к храму?»

Синкретическая поэтика «Покаяния», насквозь пропитанная тропами, выводила повествование за рамки конкретного исторического времени. Джанелидзе, напротив, предельно конкретна в рассказе о судьбе одной личности, одной семьи. Но ей важен масштаб, нужна монументальная рама. Масштаб обозначается прежде всего фигурой Кахи Кавсадзе, монументальной без усилий. И сменными декорациями. В ход идут скульптуры вождя в полный рост в обрамлении алых стягов, стол, покрытый алым сукном в формате карты СССР, паровоз, украшенный флагами и портретом Сталина, который напрасно встречают дети и жена Дато Кавсадзе... Чистые локальные цвета — как вспышки памяти. Преемственность поэтики маркируется еще и именем художника — Зуры Микеладзе, сына Гии Микеладзе — автора изобразительной концепции «Покаяния»[1]. И музыка подобрана знаковая — марш «Прощание славянки», грозные песни военных лет... «Пусть ярость благородная вскипает, как волна»... Прошлое страшных и героических лет навсегда осталось общим. В том прошлом нет ни эллина, ни иудея. Не знаю, закладывала ли эту мысль Нана Джанелидзе в свой фильм, но чувствовала она именно так, тут я готова спорить.

Фильм в целом — как замысел и как высказывание — тоже поразительный документ. Народы бывшего СССР разбежались в разные стороны, едва ослабла мощь державной десницы. И все же настает час, когда грозно, словно нежданная Атлантида из пучины вод, всплывает свидетельство неразрывной, кровью скрепленной связи народов, попавших волею судеб в плавильный котел национального братства. Есть в картине мистический звук, как был он и в «Покаянии».

...И все-таки Кахи импровизировал. Однажды. Он лихо станцевал лезгинку, в избытке чувств вспрыгнул на стол и продолжал танец на столе. Но Нана не была бы Наной, если б не разрезала пленку, чтобы смонтировать ее на монтажном столе. Эту лезгинку надо видеть — словами не расскажешь.

---

[1] Фильм получил спецприз жюри документальной программы «За изобразительное решение».

КАТЯ ТАРХАНОВА

Вояж к отеческим гробам

«Риэлтор»
Автор сценария, режиссер **Адильхан Ержанов**
Оператор **Азиз Жамбакиев**
Художник **Ермек Утегенов**
Композитор **Бахытжан Байнеш**
В ролях: **Даурен Касенов, Курванжан Маметалиев, Жан Алим, Акерке Калтай, Айдын Сахаманов**
«Казахфильм»
Казахстан
2011

Казахский фильм режиссера Адильхана Ержанова, которому нет еще тридцати, честно заработал спецприз жюри юбилейного «Киношока». Во-первых, он просто веселый и красивый. Во-вторых, в большой панораме кинематографа бывших республик СССР предельно ясно дал понять кое-что про современное русское кино. Не в нашу пользу, к сожалению.

«Риэлтор» снят, как легкий «кислотный» клип молодой фолк-роковой группы. При этом сутью его является не апология наркотических трипов и не спекуляция на ряженых скинхедах. Суть его — духоподъемная и патриотически-пафосная. У нас по такому поводу снимают лишь гипсокартонные «1612» и «Тараса Бульбу».

Казахам удалось легко соединить то, что у нас несоединимо, — настоящее с прошлым. Почему? Потому что у них этот тонкий и деликатный процесс начался не вчера. Двадцать лет назад, после распада СССР, все республики были в идеологическом (философском, этическом и эстетическом) шоке. Вся культура на время затаилась и распалась на молекулы, признала за собой слабость, и продолжалось это не один день. Но со временем казахи (киргизы, таджики, азербайджанцы — все, за исключением особо тяжелых случаев) поняли, что, в какой бы дикий рынок и первобытный капитализм они ни попали, они все же — у себя дома. У них есть дом, а в доме есть легенды, предыстория, родословная, даже вера есть. Им есть куда вернуться и к чему прислониться. И они начали восстанавливаться на ощупь.

Лет восемь назад на современном материале появился мифологический «Охотник» Серика Апрымова — сюжетное, зрительское кино,

задействовавшее, однако, все национальные реалии: степь, кочевников, ковры, узоры, юрты, инстинкты «загадочного Востока». Шесть лет назад вышел казахско-русско-голливудский «Кочевник» Ивана Пассера и Сергея Бодрова-старшего. Его разругали за «тарасбульбовскую» урапатриотическую патетику, и было за что ругать («Ты не назвал своего имени». — «Я казах. Нас так учит Ораз». — «А ты кто?» — «Я тоже казах. Мы — казахи»). Над ним посмеялись, однако мало кто заметил, что если в патетике он вовсе не превзошел природно-завиральные голливудские «Трою» или «Короля Артура», то по качеству съемок «сделал» их, как маленьких детей. Потому что работала живая натура: мы ничего не рисуем на компьютере, у нас все настоящее. В «Кочевнике» были не рапидно-балетные, а настоящие кровавые побоища номадов. Олени и саксаулы. Не пришлось рисовать «список кораблей до середины» — все нужные руины и курганы в сохранности, лошади скачут, избы горят. Эпическое полотно было наивно до смешного, но кинематографично не на шутку.

Сегодня, как на недавнем «круглом столе» в Сочи говорила киновед Гульнара Абикеева, в казахском кино царит поколение тридцатилетних (и уже подают голоса двадцатилетние режиссеры). Это поколение Интернета, рекламных роликов и музыки с канала MTV, и оно органически не способно на занудное «сидение в президиуме» конгресса по национальной идеологии. Оно динамично, самоиронично и эклектично от роду. И появилось уже после того, как выдохся постмодерн. И «Риэлтор» — дитя именно техногенной культуры. Черно-белое изображение современности без дрожи монтируется с цветным «эпическим прошлым». Вставки «из телевизора», мобильный телефон в эпоху Великого переселения народов, флэшбэки в цвете и без него не оскорбляют чувство стиля.

Если подробно разбираться в поэтике, то качество изображения обосновано в каждом конкретном фрагменте. Контрастно цветное, расплывчато нецветное, планы длинные и короткие образуют эффектную визуальную ткань. Информацию о происшедшем мы получаем не только из диалогов и перестановки фигур, но также из кадра как целого. Киноцентричный мир — тот, которым он стал в третьем тысячелетии — отличен от лингвоцентричного уровнем информативности. Ориентация на звукозрительную целостность, а не на простое соединение отдельных элементов — дело очень перспективное. Такая киноцентричная динамика в экспериментальном фильме Ержанова и предполагает массовый успех. Фильм легко доступен сознанию современной молодежи.

Ведь сюжет о маленьком Дарике с изъеденным оспой лицом и бегающими глазами на первый взгляд — элементарный. Будучи проигравшимся аферистом, привыкшим жить за чужой счет, Дарик попадает в лапы здоровенного отморозка Курбана, специалиста по выбиванию долгов. Курбан грозится переломать Дарику ноги. Спасение приходит через объявление в газете: какие-то японцы хотят за бешеные деньги купить пару гектаров земли в голой степи, которая отродясь никому не была нужна. Но именно в этой степи живут бабушка и дедушка Дарика, и план, «как стать миллионером» и отдать долги, немедленно готов. Едем к бабушке, японцев берем с собой, выпиваем, всем дружно запудриваем мозги и срываемся с деньгами. Однако возникает проблема. С одной стороны, дедушка, не питающий насчет Дарика никаких иллюзий, объясняет, что на участке полно захоронений предков. С другой — японец никаких таких обременений купли-продажи не приемлет. Он уже раз нарвался: казахская конституция защищает исторические ценности.

Дарик просто решает проблему: вместе с Курбаном, приковавшим его наручниками к себе и потерявшим ключ, идет сносить все надгробные камни, как будто их и не было. Но зря он это сделал. Последний камень повержен, и тут оба отморозка проваливаются в пространство мифа. Остаются они на том же самом месте, но лет на тысячу пораньше. Ну вот так получилось — перенеслись, попали, — а там, как и водится у номадов, лишь голая степь да вой-

на всех со всеми. Бандиты убивают шаманов, мелкие гопники грабят всех, а странствующий грек с любимым ослом, случайно перешедший дорогу мирным путникам, спустя минуту видит, как они поедают его уже зажаренного осла — путников было больше.

Все сбиваются в стаи и куда-то бегут. Дарик с Курбаном обнаруживают сперва, что их почему-то не трогает главный бандит Бахадур — гроза всей степи. Поэтому самое милое дело — срочно бежать от всех, кто бы ни пристраивался за ними, прихватив заодно золотишко, полученное обманом. Однако

«Риэлтор»

в степи не спрячешься — ну, только если под разлагающимися трупами, что не очень приятно. И вдруг Дарик замечает, что за ним увязались не только местные гопники. За ним гуськом следуют беззащитные женщины и дети убитых степняков. Зреет вопрос: а куда это мы бежим?..

Все, что изображено в «эпическом» антураже, не только снято «по-современному», но и отыгрывается на сленге современных отморозков. Порой хочется записывать: «Хорош порожняки гонять». — «Это ты порожняки гонять, а я в доверие втираюсь», «Ну ты чё, старик, это же ребенок — паранормальное явление», «Ты хотела бы за меня замуж?» — «Ты батыр нашего племени...» — «Да какой он батыр, он алкаш-фестивальщик». У Дарика главное слово — «запарили», у Курбана: «а я тебя закопаю». Постепенно на их «фене» начинает говорить даже «эпический» манкурт. Мало того, в разговорах всплывают Терминатор и форт Аламо. Отнюдь не элементарный контраст сегодняшнего сознания с элементарным сюжетом и вечно девственным пейзажем дает понять, что даже для полных отморозков, кочующих лишь по залам игровых автоматов, ничего страшного в прошлом нет. Оно их приемлет и даже гладит по голове, и они его понимают, так же как Терминатора. Параллельно вдруг понимают про «женщин и детей».

В фильме есть красивая балладная история, раскрывающая подоплеку степной войны. Это, конечно, любовь в духе «Алпамыса», «Коркыт-ата» или «Огуз-наме». Мифологическая несчастная любовь и все убийства, порожденные ею. На этом стоит любой эпос. Но главное в том, что в сегодняшнем Казахстане мелкие мошенники с мобильниками, вроде бы до основания изуродованные цивилизацией, при случае в состоянии разобраться со своим прошлым, осознать историческую ответственность и даже проявить массовый героизм. Женщины. Дети. Манкурт затесался. Грек с ослом. Их надо спа-

сать. И не терять при этом современное чувство юмора: «Кто все эти люди? Как же я так попал!» По сути, «Риэлтор» — национальная версия «Кин-дза-дза», но уводящая не к чужим звездам, а к собственным предкам и семейным преданиям. Вроде как Апокалипсис — не будущее, а прошлое. Он когда-то случился, теперь мы все восстанавливаемся.

К сожалению, дальше обозначения вех, куда возвращаться, фильм не пошел. Не вырвался из схематизма первичных человеческих импульсов. Но если ты не «схематичный» — не мошенник и не урод и с раннего детства в курсе истории рода, смелости и благородства, что тогда делать в нынешнем Казахстане? Где брать силы для жизни в первобытном капитализме, диком рынке? Фильм все-таки ограничен политическим режимом своей страны и лишнего не говорит. Драматургия «Риэлтора» менее свежа, чем режиссура. Совсем избавиться от пафоса к финалу не удается, как бы режиссер-юморист с этим ни боролся, а назидательность — не дело веселого искусства. Но то, *что* фильм все-таки говорит, — вовсе не «чья-то» идеология, а конкретное личное объяснение, почему «старики, женщины и дети» неприкосновенны всегда. Потому что это естественно.

К тому же сама сегодняшняя жизнь подарила одно оправдание. Дарик — сокращенное от Даурен (Касенов), реального имени исполнителя главной роли. Весь фильм ты смеешься вместе с ним, так как это «незападло». Аферист стал батыром, Давид победил Голиафа, случилось воспитание чувств. Но на титрах его фамилия вдруг появляется в траурной рамке, и ты понимаешь, что парень (молодой непрофессиональный актер, работавший охранником и живший примерно так же, как его персонаж), в сущности, повторил судьбу своего героя. Невольная дополнительная информация придает фильму даже больше смысла, чем планировал режиссер. И еще до премьеры умер самый старый участник съемок — артист, игравший шамана...

Вот тут и начинаешь задумываться, почему за себя обидно. Даурен Касенов уже остался в своей тысячелетней казахской культуре. А за что зацепиться нам, за какую преемственность? Да и была ли она, если тысячу лет назад тогдашние «новые русские» истребляли русских язычников, потом татаро-монголы долго истребляли всех, потом новые «новые русские» истребляли старообрядцев, потом большевики истребляли всех православных вместе с «иноверцами», и не сохранилось, в сущности, никаких традиций и обрядов, никаких способов «неистребительной» самоидентификации (включая обскурантизм РПЦ). Было ли вообще когда-нибудь жизнеспособное определение «русского народа»?

Что теперь, когда вырубили все вишневые сады, превратили природу из храма в мастерскую со свалкой ядерных отходов и выхлопными газами, снесли памятники архитектуры, заменив их дешевым новоделом, а национальным героем упорно выбирают родного товарища Сталина? Наша бездомность вечно будет проявляться в «Иронии судьбы—2», «Служебном романе—2», колоризации Штирлица и «стариков»? Мы способны только на то, чтобы пере-снять в 3D «Кавказскую пленницу» и «Бриллиантовую руку»? В нас что, нет более глубоких культурных слоев, чем тот, что заложила советская власть? Она — предел нашей личной культуры?

УЛЬВИ МЕХТИ

Вернемся к нашим баранам

Окно в Европу

«Кочевье»
Автор сценария, режиссер, продюсер **Родион Исмаилов**
Оператор **Эльчин Абдуллаев**
Композитор **Владимир Купцов**
Звукорежиссер **Михаил Алексеенков**
Продюсерский центр «ДС Фильм»
Россия
2010

Есть в архаичном укладе жизни такие процессы, которые фиксируют дух эмпиризма, остановившийся на века в этом мире. Внутри таких процессов существует некий вектор времени, отражающий быт кочевых племен, дошедших до нас в определенных этногруппах. Некоторым даже удалось утвердиться в национальных единицах, да что там, в статусе государства, как самостоятельным персоналиям. О такой фиксации — в отдельно взятом уголке земного шара под названием Азербайджан — и решил поведать зрителю режиссер Родион Исмаилов в своем документальном фильме «Кочевье». В этом его отчасти автобиографическом (период детства) очерке изображение по ходу действия превращается в неигровое «кино без пленки».

Родион Исмаилов дебютировал в «Кочевье» как автор и режиссер. Хотя в российском кино он еще с периода безвременья 90-х позиционировал себя в качестве продюсера, а также одного из основателей «Де-Бошир Фильм Студии». Из успешных проектов студии — культовый игровой фильм «Железная пята олигарха» режиссера Александра Баширова, удостоившийся приза зрительских симпатий в конкурсной программе Венецианского кинофестиваля и множества наград иных фестивалей в разных частях света.

С авторским «Кочевьем» Родиона Исмаилова все предельно просто — без сценарных ухищрений и не мудрствуя лукаво, он взял камеру и отследил братство пастухов. Это сообщество, ведущее из поколения в поколение полукочевой образ жизни по традиционному высокогорному маршруту и торгующее малым и крупным рогатым скотом. Да и смонтировал так же — предельно

просто, найдя незамысловатую библейскую фабулу и, конечно же, уложив метраж визуального ряда в международные 52 минуты в формате шести дней и, соответственно, частей (что позволяет продюсеру реализовать готовый продукт на любом телеканале мира). Мне, как зрителю капризному, в век Интернета этот метраж показался затянутым, но для этномониторинга в стиле всемирного телеканала Discovery — в самый раз. Великолепна камера Эльчина Абдуллаева и просто колдовская работа звукорежиссерской группы (звукорежиссер Михаил Алексеенков, а запись на площадке — Александр Обрант, между прочим, ученик профессора СПбГУКиТ Алиакпера Гасан-Заде). Удачно найдены оригинальные фоновые шумы пастбищ (шелест травы, шум насекомых и прочее) вкупе с электронными музыкальными наворотами от Владимира Купцова (привет Питеру Гэбриелу), где витают почти неуловимые звуки неопределенных фольклорных инструментов, дополняющие визуальные акценты синтезного этнокосмополитизма. Но главный смыслообразующий компонент фильма — это, конечно же, отара овец.

Баран (овца) — домашнее животное, символизирующее территориальную предысторию сегодняшнего Азербайджана, а точнее — период средневековья огузских тюркских племен. Азербайджанский философ-этнограф Гасан Гулиев в своих научных изысканиях обнаружил, что «культ барана для азербайджанцев и по сей день является одним из ключевых менталоформирующих факторов: «баранья тотемная аура» была той реальной почвой — атмосферой, которая продуцировала особый образ жизни древних тюрков и, в частности, своеобразные мужскую и женскую парадигмы (миры)».

На экране глазами юного пастуха отслеживается зарождение этого самого культа, его происхождение и становление — как образа жизни и мышления (мировоззрения).

Импровизационный замысел режиссера выводит зрителя на то, как именно баран становится главным поставщиком продуктов питания благодаря своему культовому мясу. Это происходит во время сцен трапезы кочевья: первые блюда на мясном бульоне, а потом — первобытный кебаб (шашлык), насаженный на ветки деревьев. Дальше происходит развитие образа культовой значимости — здесь и сцены добычи кожи и шерсти животного, которые испокон веков были «духовной пищей» кочевников. Кожаные изделия и аксессуары бытовой жизни (одежда, обувь, спальные принадлежности) — все это дары барана.

Кочующие стада заложили основы архетипичного образа жизни сегодняшнего Азербайджана: из глубокой истории (кадры-панорамы пейзажей) дошли до современности несомненные прагматические следы культовой роли барана, отслеженной в монтажной последовательности, без единого закадрового комментария.

Овечья символика на протяжении истории стала атрибутным авангардом (геральдикой в виде флага и одежды) тюркских племен, черно-белых баранов средневековья (ак-гара гоюнлу-ну, что-то типа, sorry за сравнение, Алой и Белой Роз в древней Англии). С этими племенами (черно-белых баранов) пришлось столкнуться русскому купцу-путешественнику Афанасию Никитину на его пути в Индию, а также казачьей Сечи атамана Степана Разина, совершавшего набеги на прикаспийское побережье Персии (волость под названием Азербайджан). Именно в изощренном коварстве метода ведения войны этим кочевым племенам удалось нанести существенный урон казачьему войску Разина, и после потерь в живой силе они отступили на север.

Нынешние пастухи давным-давно уже представляют собой семейства мирных жителей и являются всего лишь малыми остатками некогда большого сельскохозяйственного агропромышленного комплекса Азербайджанской ССР. В эпоху СССР они вписывались в так называемые коллективные и советские хозяйства (колхозы, совхозы), ныне же эти пастухи так и не стали полноправными фермерами на «своей земле».

Однако по фильму улавливается географическая принадлежность пастухов вместе с их кочующим скотом. По номерам автомобилей (есть замеча-

«Кочевье»

тельные кадры перехода отары через трассу бок о бок с сигналящими «мерсами»), топографическим опознавательным знакам и едва уловимым специфическим диалектам из уст не особо разговорчивых пастухов. Лица на экране такие, словно их обладатели только что вылезли из угольной шахты, но, по сути, это отражает суровые климатические условия жизни: в чередовании дня и ночи происходят резкие перепады температуры в горах Малого Кавказа — от дневного палящего солнца до вечерних тропических дождей, вызывающих сход селя.

По лицам и типажам на экране вполне можно предположить, что события происходят (могут происходить) где-то в Средней Азии, а может, и на севере Ирана, или в густонаселенной курдами восточной провинции Турции, или в приграничном южном регионе Грузии. До пресловутого межнационального конфликта (1988), повлекшего за собой распад СССР (1991), ареал обитания подобного кочевья был и на территории нынешней Армении — и верхнего, и низменного Карабаха.

Но вернемся, как говорится, к нашим баранам... На пути следования кочевья встречается автомобильный свадебный кортеж, который непременно по традиции прикупает баранов, как это делают и родственники погребенного — для трапезного ритуала в память о покойном, в шатре у кладбища. В этом кон-

тексте где-то на ментально-подсознательном уровне прослеживается еще и «валютная» роль культа барана. Для азербайджанцев баран был и остается калымом, самой устойчивой и конвертируемой валютой на все времена и случаи жизни, начиная от взяток должностным лицам и заканчивая актами жертвоприношения (курбан). Баран — что бутылка у наших северных соседей, без которой никуда.

Сами пастухи далеки от каких-либо цивилизованных форм фермерства, но в то же время элементы глобализации и их не обошли стороной. В хозяйстве имеется автопарк старых советских «уазиков» — джипов для бездорожья, обязательные мобильные телефоны и внешняя атрибутика (фоновая культура) — обыденные пиджаки да китайские куртки, а также какие-то консервы (тушенка) с этикетками сомнительного производства, ну и опять же (как-никак — наше относительно недавнее общее прошлое) бутылка водки как разогрев аппетита. Вообще, в случае с Азербайджаном, где официальной религией является ислам шиитского толка, но при этом винно-водочная продукция составляет прибыльную строку госбюджета, это не избитое клише постмодернизма, а, скорее, некая субстанция «пост без модерна».

Но вернемся... Родион Исмаилов заслуживает особого уважения как человек, поэтапно сумевший на своем жизненном пути из аграрной среды обитания вписаться в урбанистическую жизнь больших мегаполисов типа Петербурга и Москвы. Отмечу особо: он осуществляет сие уже не в рамках общей некогда страны (где так вольно дышит человек), что было бы не в пример проще и естественнее.

Жизненный путь режиссера позволяет ему с авторской легкостью оглянуться, вглядеться через экран в прошлое, в подсознание, в предысторию и, набравшись смелости, без всяких комплексов признать особую менталообразующую роль культа барана. Это некий адресный месседж к пересмотру нами, современными азербайджанцами (псевдоурбанистами), своего исторического прошлого, где носителем духовной сущности был баран, и признанию своеобразного комплекса перед этим животным даже на уровне самого звучания слова — баран... В самом деле, ведь не обижались же грузины на слова кинопастуха: «Девять баранов — это вместе со мной посчитали!» — из культового «Мимино» Георгия Данелия.

В этом контексте прозвучавшие некогда слова одного «вождя» некоей либерально-демократической партии о «самом богатом пастухе Азербайджана, владеющем стадом в восемь миллионов баранов», приобретают вовсе не оскорбительный, а, скорее, сакральный смысл. Нет ничего унизительного в том, что баранами руководит человек. Есть пример обратный — когда людьми управляет баранообразный, причем далеко не всегда трезвый в своих политических решениях.

И вновь вернемся к нашим... «Седьмой день» становится чем-то вроде постскриптума. На экране предстает юрта пастухов-кочевников, рядом с которой женщины заняты традиционным приготовлением пищи. Они встречают своих мужей-кормильцев, вернувшихся в семью в период окончания сезона пастбищ. Этим словно символизируется круговой биологический календарь — согласно законам природы. Кочевники возвращаются для подпитки необходимой ментальной энергией: во многом благодаря этим юртам до сего дня в Азербайджане сохранилась доминантная роль семьи. Женская парадигма кочевья представляет обратную сторону монеты в этом смиренном «агнцевом» алгоритме. Женщины всем своим существованием привязаны к очагу оседлой жизни: изготовление сыра, масла, переработка шерсти и кожи в одежду, матрасы и одеяла, ковроткачество — всем этим заведуют они. Ну и, конечно же, они воспроизводят и растят будущие поколения пастухов, и не только...

Баку

ЕЛЕНА СТИШОВА

Последний зубр

«Презумпция согласия»
Автор сценария, режиссер **Фархот Абдуллаев**
Оператор **Константин Мирамонов**
Музыка **Антон Силаев**
В ролях: **Рамиль Азимов, Анастасия Собинова, Сергей Кирюшкин, Вера Погорелова**
Россия
2011

Кто-то из коллег назвал «Презумпцию согласия» «фильмом морального беспокойства». Беру определение в кавычки, ибо это знаковый термин: так называлось мощное направление в польском кино конца 70-х, отразившее общественный климат в стране, теряющей нравственные устои. Оппозиционное кино ускорило рост протестных настроений, породивших в конце концов «Солидарность» — политическое движение, предвосхитившее распад соцсистемы.

В фильме Фархота Абдуллаева решительно нет политических амбиций, да и драматизм его, скорее, латентный, растворенный в повседневности. Режиссер избегает восклицательных знаков и пафосных интонаций. Если он на чем и настаивает, то на эстетическом минимализме своего опуса — черно-белого и малобюджетного. И реализует свой замысел с педантичной последовательностью, ни разу не сбившись с тона. Иным критикам нарратив фильма кажется бедноватым, довлеющим телевизионному формату. А по мне — в самый раз. (В телеформате, между прочим, снят «Декалог» Кшиштофа Кесьлёвского.)

Почти утраченное искусство «рассказать историю» явлено в «Презумпции согласия» в классическом варианте. Свободная от параллельных сюжетов, флэшбэков и интроспекций, «голая» фабула держит в напряжении с первого плана, смотрится, как экшн. Мелькнула на подмосковной платформе белая заячья ушанка героя, и камера следует за ним, попутно давая нам понять, что под шапкой — лицо кавказской национальности. Как бы чего не случилось! Но нет, все нормально. Героя ждут в кабинете главврача местной больницы, он оформляется на штат-

ную должность кардиолога и даже получает казенное жилье. Поселяется он в больничном изоляторе, тесном, как пенал, и неуютном, как солдатская казарма. Однако кардиолог счастлив. Он получил работу по специальности и возможность закончить кандидатскую: научный руководитель живет в Москве, а семья — в Ташкенте. Сам-то он азербайджанец. Зовут его Эмин.

Рабочие будни начинаются на следующее утро. Медсестра — длинноногая красотка Даша — заметно шокирована внешним обликом нового шефа: тщедушного вида, с большой головой и носом в пол-лица — нет, это не ее герой. Эмин не замечает ее брезгливых ужимок, ведет прием больных — словом, погружается в рутинную процедуру, в которой кардиолог-новичок явно не дебютант. Однако пациенты относятся к нему недоверчиво, даже с опаской, отказываются от его назначений. Доктор не обижается и на это...

Подробное описание дает ключ к стилистике фильма, заточенной на детали и микродетали. Здесь важна каждая реакция персонажа, каждый ракурс, каждая реплика. Актеры Серпуховского драматического театра, занятые в фильме, полновесно нюансируют свои рассчитанно неэффектные роли, работая — с подачи режиссера — по эйзенштейновскому принципу: «биография, свернутая во внешность». Имеется в виду, естественно, не натурщик, а психологический типаж, и здесь точен режиссер в своем выборе и актеры, выполняющие режиссерскую задачу. Вот как, к примеру, обставлено появление антогониста Эмина — нейрохирурга Олега (в этой роли непрофессионал).

Он возникает в кабинете Эмина, напористый и небрежный: мол, вы, коллега, ошиблись адресом, отправив больного ко мне на консультацию. Эмин не заметил воспаленного тона коллеги, зато сослался на новую работу имярека, которая подтверждала его правоту. Уличить кардиолога в непрофессионализме не получилось. Нейрохирург просек ситуацию и плавно перестроился, толсто намекнув, что он-то с имяреком на короткой ноге, просто не успел еще прочитать его новую статью.

Появление Олега в кадре ощутимо повышает уровень тревожности. Вопреки тому, что Олег поведет себя дружески по отношению к чужаку, подвезет его на своей иномарке, а потом и в гости к себе затащит — он снимает «хату» рядом с больничкой, где консультирует. Нейрохирург искренне хочет закорешить с Эмином, но ожидание какого-то подвоха с его стороны уже не покинет нас. Недобрые предчувствия искрят на контрасте энергетических полей обоих персонажей. Неразговорчивый, сдержанный интраверт и болтливый, даже развязный экстраверт — да уж, лед и пламень не так различны меж собой. Только пламень — это как раз тихушник с Кавказа, а столичная штучка, бретер и любимец женщин Олег, — лед. В переводе на новояз — жесть. Это мы поймем ближе к финалу.

А пока — дружба крепнет. В выходной Олег сманит упертого в диссертацию Эмина посмотреть на зубров — заповедник недалеко и прокатиться туда с ветерком, да еще и с Дашей, — одно удовольствие. Смотритель заповедника объяснит: большинство поголовья — из каких-то заморских стран, но есть и экземпляры из Закавказья. А вообще-то зубры — исчезающий вид. Это хороший повод подурачиться, подразнить Эмина сходством с «соотечественниками»: мол, ты и есть последний зубр.

Итак, нам подкинут образ «из жизни животных»: исчезающий вид. Осталось примерить его на *хомо сапиенс*.

С утра пораньше медсестра забарабанит в дверь Эмина. ЧП! По случаю воскресенья в больнице лишь дежурный терапевт. Доставленный полицейскими избитый гастарбайтер в полной отключке, а терапевт — в панике. Эмин звонит Олегу, и тот отзывается на раз. Клятва Гиппократа все-таки. Олег осматривает больного, констатирует кому и принимает решение перевезти его в Москву, в свою клинику, — там есть необходимое диагностическое оборудование. Отправив больного, Эмин заходит на соседнюю стройку, где — он уже в курсе — работают в основном таджики. А вдруг парень оттуда и можно будет идентифицировать личность, документы найти, родственников? Но

прораб говорит, что у них все спокойно, может, на другой стройке спросить, тут полно гастарбайтеров.

Эмин уверен, что Олег все сделает, как надо, и погружается в срочную работу: научный руководитель ждет от него последнего варианта диссертации и можно будет защищаться! Приехав в Москву к шефу, он узнает, что институт, где работает Олег, совсем рядом, и решает зайти к другу. И надо же — сталкивается с ним в коридоре. Олег радушен, тащит его в отдел, там вечеринка по какому-то поводу, в общем, слово за слово, и тут Эмин спрашивает, кстати, про гастарбайтера. Олег не сразу врубается, а когда вспоминает, весело машет рукой: да ты о чем, он давно на органы разошелся, легкие ушли, и печень пригодилась, а вот почки — нет, в хлам были разбиты. Предупреждая вопросы, Олег объясняет, что все было предопределено. Мозг умер, человек неизвестен и не востребован, а органы еще могут кого-то спасти. В таких случаях действует презумпция согласия: консилиум дает добро на использование органов. Все законно, старичок. Эмин потрясен. Вернувшись в свой пенал, он снова звонит Олегу и снова спрашивает его: это было единственное решение? Не было никаких вариантов спасения, ты уверен?

На следующее утро его встретит в кабинете заплаканная Настя: Олег Евгеньевич уволился...

Фархот Абдуллаев нарушил сразу два табу постсоветского кино: социальность и морализм. Оба дискурса были маркированы как постыдное советское наследие, от которого нужно избавляться. Но покуда наше кино блуждало в потемках, пытаясь ощупью найти свой путь, на съемочные площадки пришло новое поколение, свободное от совковых комплексов. Эти непуганые ребята реабилитировали социальное, вспомнили про нравственные ценности. «Простые вещи» Алексея Попогребского, не бог весть какое искусство, стали рубежным артефактом, представив на экране знакового для нашей культуры героя — врача. Врача-анастезиолога, между прочим. Медика, который — по идее — спасает пациента от страданий в процессе хирургического вмешательства. Драма в том, что он не может преодолеть стыд. Его ломает брать гонорары с больных и их родственников, как делают коллеги. А жалованье грошовое, содержать семью он не может, с жизнью не справляется. Нейрохирург из «Презумпции согласия» в доэкранном прошлом эту проблему решил. Скорей всего легко и просто. В фильме мы застаем его в полном порядке. Эдаким хозяином жизни, деловым человеком без сантиментов. Он отправил биомассу на органы, но не нарушил закон. И Эмин это знает. Как знает он и то, что врач воспользовался удачным для него стечением обстоятельств и срубил бабок под это законное — комар носа не подточит — дельце. Однако фишка фильма — не в несовершенстве наших законов, каковые открывают путь проходимцам и мерзавцам. Фишка в том, что вымирающий вид хомо сапиенс — людей с невытравимой нравственностью — еще не исчез бесследно с лица земли. Узко-плечий Эмин не обладает статью борца и героя. И все же, доведись ему быть в составе консилиума, решавшего судьбу того несчастного, он бы встал намертво.

«Презумпция...» окутана облаком актуальных смыслов, и ты волен их считывать или не заметить. Лично я даже решусь на обобщение: на пятачке подмосковной больнички каким-то образом пересеклись главные драмы постсоветского общества.

Нет, не все так плохо. Жизнь течет и временами даже радует, «понаехавший» азер, похоже, защитится в Москве. Но как быть со звериным оскалом социума, что преследует нас, подобно голодному волку, метящему в сонную артерию.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Дыши

Документальный фильм «В ад и обратно» — обычная военная история. Парень стремился в армию, хотел на войну, попал на фронт, воевал, был тяжело ранен, комиссован, вернулся домой.

Фотограф и оператор Данфунг Деннис с 2006 года освещает войны в Ираке и Афганистане. Его снимки публиковались в Newsweek, Time, The New York Times, The Washington Post, The Guardian, Rolling Stone и The Wall Street Journal. В 2009 году Деннис с ротой морской пехоты США «Эхо» отправился на юг Афганистана, в район активности «Талибана». Поначалу он просто следовал за событиями, работал как репортер. Постепенно его внимание привлек двадцатипятилетний сержант Нейтен Харрис (2-й батальон, 8-й полк морской пехоты) — безусловный лидер, один из самых отчаянных и харизматичных младших командиров. Далее Деннис следовал уже за ним, в том числе после отправки Харриса домой, в Джэксонвилл, Северная Каролина.

В сюжете «В ад и обратно» две линии — фронтовая и приватная. Харрис на войне и Харрис дома. Первая развивается предсказуемо: вылет на вертолетах, прибытие на место, инструктаж, занятие позиций, первые атаки, раненые и убитые, опять стрельба: дурная повторяемость бойни.

Сцены в Джэксонвилле подчинены нарастающей паранойе Харриса. Сержант продолжает биться с невидимыми врагами: он ушел с войны, но война не ушла из него. Он настолько рвется назад, что хранит пистолеты на прикроватной тумбочке и между подушками дивана, рассказывает всем о своем ранении — пуля снайпера разворотила ему ногу изнутри, вместо кости теперь сталь-

«В ад и обратно»
Hell and Back Again
Автор сценария, режиссер, оператор **Данфунг Деннис**
Roast Beef Productions
США — Великобритания — Афганистан
2011

ная спица, — как о боевой награде. Страдает он не только от боли: бездействие, зависимость от жены Эшли и от врачей убивают его.

Деннис мастерски использует флэшбэки. Искусственную лихорадку городской иллюминации перекрывает азиатский полдень, фонограмма боя прорывается сквозь звуки мирного времени, грань между Джексонвиллом и Афганистаном истончается до незаметности. Для Харриса его прошлое обращено в мучительное здесь и сейчас.

Во фронтовых сценах противник как таковой не показан, не персонифицирован даже намеком. Перестрелки вспыхивают вдруг, не видно даже направления, откуда стреляют; углы, руины, заросли — «Талибан» просто растворен в небогатом предгорном пейзаже, как Вьетконг в джунглях за сорок лет до этих событий. Чувство дезориентации в некоторых эпизодах почти полное: взрыв мины, чей-то крик, облако рыжей пыли, в котором призраком пробегает матерящийся морпех. Рывки камеры Денниса передают хаос боя настолько, насколько это вообще возможно, но без всякого натурализма: ни мертвых тел, ни ран крупным планом — общее смятение, кого-то несут на импровизированных носилках, титр сообщает об очередной потере.

Война — это вещи не на своих местах. Очень характерный эпизод: дехканин пришел в свой дом, а из мешков с зерном сложен бруствер, весь урожай ушел на укрепление огневой точки. Деревня оказывается прямо на передовой, по сути, в заложниках у противоборствующих сторон. «Эхо» патрулирует пустые дома, пользуется ими по своему усмотрению. Жители опасливо появляются ближе к середине фильма. Разговоры военных с местными ни к чему не приводят: они не слышат друг друга, интересы у них взаимоисключающие — крестьяне хотят, чтобы американцы ушли, американцы требуют сотрудничества и понимания, обещая взамен гипотетические компенсации за ущерб.

На передовой Харрис всегда уверен в себе по контрасту со многими сослуживцами. Дома совершенно преображается — утративший чувство реальности, он цепляется за любимые игрушки, за узнаваемые вещи, не расставаясь со своими пистолетами и обучая жену обращаться с оружием. Харрис тот, кто он есть, и это страшно: по его собственным словам, он хочет убивать; настоящий вояка, он все еще надеется вернуться на искалечившую его войну. Измученная Эшли твердит, что не узнает его.

Деннис никого не обвиняет и не оценивает, не пытается усложнить героя и не грешит объективизмом: он сочувствует всем в равной степени. Потому кульминацией становится поминальный вечер по погибшим из «Эха». Капеллан вновь и вновь пытается начать речь: голос пресекается, душат слезы. Все молча проходят вдоль череды фотографий. Харрису повезло, отделался инвалидным креслом.

В финале Деннис самоустраняется — монтирует монолог сержанта со съемками с камеры на его каске именно в тот момент, когда он получил ранение. «Дыши», — приказывает себе Харрис, лежа в постели рядом с Эшли; и в пестрой афганской траве, под чужим бирюзовым небом, с растерзанной ногой: «Дыши».

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

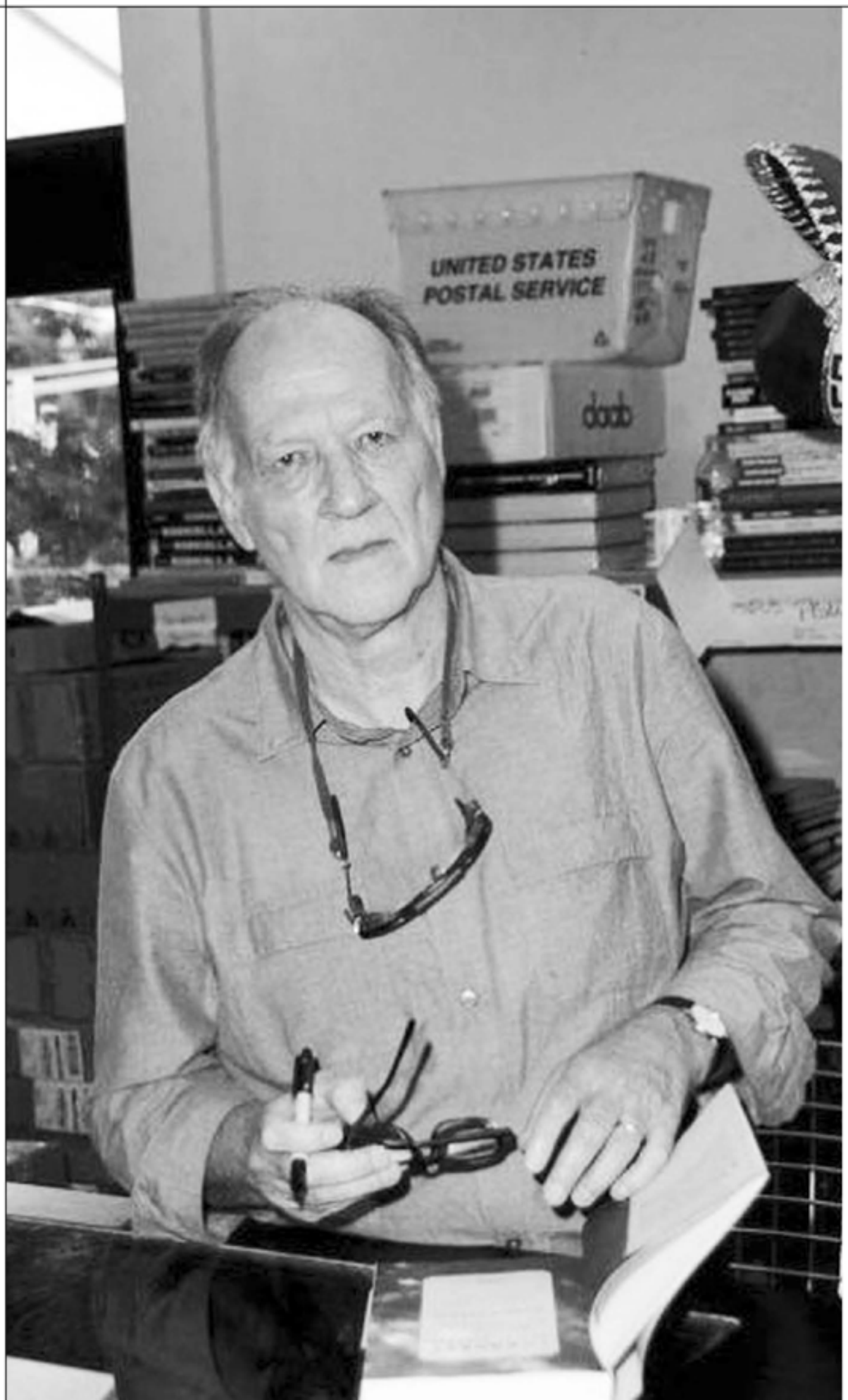
Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А



Вернер Херцог

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

«Кино — это смятение ума...»

В кино есть скрытые слои правды, а еще есть поэтическая, экстатическая правда. Она загадочна и неуловима, и открыть ее можно лишь с помощью воображения и художественного вымысла.

Вернер Херцог. Из Миннесотской декларации[1]

...Я никогда не предполагал, что в один прекрасный день увижу его наяву, на расстоянии протянутой руки, лицом к лицу.

Мне и в голову не могло прийти, что он может выглядеть так: сухопарым, подтянутым, на много лет моложе своего анкетного возраста. Именно так выглядел Вернер Херцог, появившись сначала на пресс-конференции, а затем проведя мастер-класс, собравший, стоит заметить, едва ли не столько же заинтригованных зрителей, сколько их было во всех остальных залах фестивального «Октября». Он оказался на редкость простым, доступным, без малейшей тени звездности, какой можно было бы ожидать от человека, побывавшего, кажется, на всех континентах и без страха и смущения заглянувшего (вспомним «Пещеру забытых снов», 2010) в доисторическое прошлое человечества и, вполне вероятно, в его возможное будущее — в космос («Далекая синяя высь», 2005).

(Как тут не высказать между строк благодарность программному директору ММКФ Кириллу Разлогову, которому удалось инициировать и реализовать едва ли не самую значимую из фестивальных акций 2011 года — масштабную ретроспективу режиссера, уже четыре с лишним десятилетия сохраняющего за собой суверенную нишу в экранном пространстве по обе стороны Атлантики.)

И лишь какое-то время спустя я понял, отчего первая очная встреча с прославленным немецким, а ныне и американским режиссером (память о ней запечатлена на странице моего фестивального блокнота собственноручным автографом Херцога) стала для меня откровением, граничащим с шоком: все дело заключалось в невольном, хотя и понятном, ассоциировании автора с его героями — точнее, с одним-единственным героем, в том или ином обличье кочующим из фильма в фильм, неизменно будя воображение, сообщая свои тревоги, поверяя сокровенные надежды и чаяния.

---

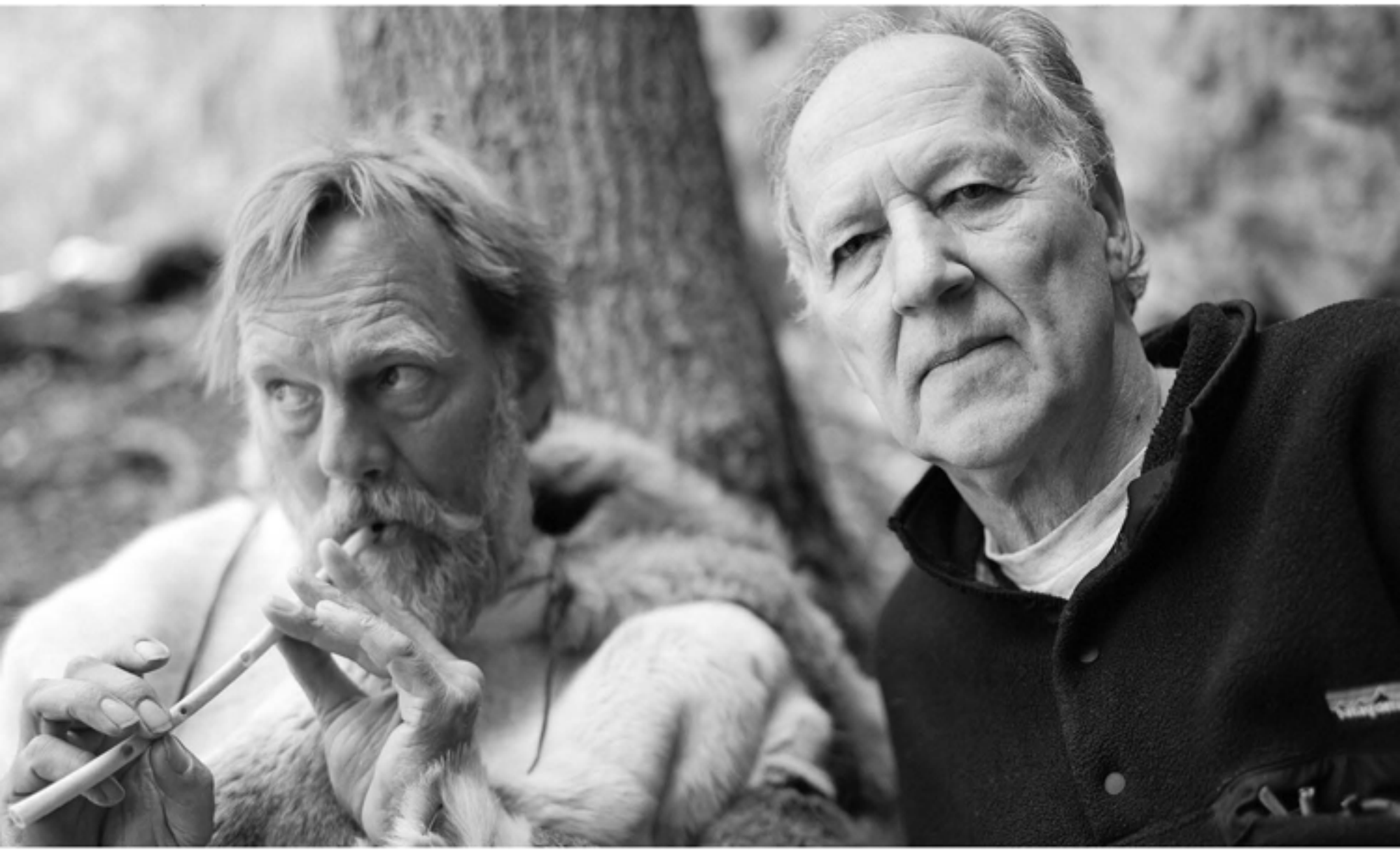
[1] Здесь и далее афоризмы и высказывания Вернера Херцога цит. по: К р о н и н Пол. Знакомьтесь — Вернер Херцог. М., 2010.

Ибо и апокрифический Каспар Хаузер, и неведомый своему убогому окружению, непризнанный музыкальный гений Строшек, и жертва бездушного германского милитаризма Войцек, и не знающий удержу ирландский фанат итальянской оперы Брайан Фицджеральд, перекрещенный индейцами девственных лесов Южной Америки в диковинного Фицкарральдо, и даже португальский авантюрист, волею судьбы заброшенный в Западную Африку, Франсиску Мануэл да Силва по прозвищу Зеленая Кобра — кто все они, как не ипостаси неутомимого мечтателя, дерзкого экспериментатора и неугомонного искателя творческих и жизненных (второе в его биографии нерасторжимо связано с первым) приключений Вернера Херцога, появившегося на свет 5 сентября 1942 года в многодетной семье в Мюнхене, спустя несколько дней увезенного — подальше от бомбежек союзников — в глухую деревушку Захранг в Верхней Баварии и воспитанного в тотальной изоляции от чудес научно-технического прогресса. Достаточно сказать, что первый фильм он увидел в одиннадцать лет на 16-*мм* пленке с передвижного кинопроектора, а впервые поговорил по телефону, по собственному признанию, лишь в семнадцать, уже в Мюнхене. Успев к этому времени поглотить невероятное количество книг, окончить, в ночную смену подрабатывая на сталелитейном заводе, среднюю школу, совершить несколько дальних путешествий пешком и, главное, выбрать будущую профессию — профессию создателя фильмов.

Явление

Туризм — это порок, пешие путешествия — добродетель.

Кто знает, не в голодном ли послевоенном детстве, проведенном — что принципиально — вдали от разрушенных европейских мегаполисов, в живописных баварских горах, не в пеших ли походах, в одном из которых упрямому подростку довелось проследовать вдоль австро-югославской границы вплоть до Адриатического моря, не в воспитанном ли суровым окружением умении преодолевать любые препятствия, физические и не только,



На съемках фильма «Пещера забытых снов»

«Агирре, гнев божий»

кроются истоки представляющегося едва ли не чудотворным кинодебюта Вернера Херцога (впрочем, тогда еще Стипетича: после развода родителей ему была присвоена фамилия матери; к отцовской он вернется позднее — как он сам признается, по аналогии со звучными именами звезд американского джаза — «Дюка» Эллингтона и «Каунта» Бэйси) в условиях, когда дебютировать в столь дорогостоящей отрасли в разоренной стране, к тому же не имея какого-либо специального образования, казалось практически невозможным.

Как бы то ни было, еще не достигший двадцатилетия юноша, «позаимствовав» со склада профессиональную камеру, снял короткометражную ленту «Геракл» (1962), затем получил престижную премию Карла Майера за сценарий фильма «Признаки жизни», а убедившись в том, что между создателем любого экранного произведения и аудиторией лежит непреодолимое препятствие в виде кинопроката, в 1963 году основал свою продюсерскую компанию Werner Herzog Productions, замкнув, таким образом, на себе все этапы кинопроцесса. Уроки запойного чтения — прежде всего прославленных немецких классиков от Ахима фон Арнима до Георга Бюхнера — дали мощную пищу воображению, отчасти систематизированную занятиями в Мюнхенском университете, а затем и за океаном, в Питсбурге и других городах США. Впрочем, еще раньше Херцогу довелось побывать в Англии и на севере Африканского континента. Не сиделось ему на месте и по другую сторону Атлантики: довольно скоро он обнаружил нехитрый способ нелегального пересечения границы с Мексикой и, по собственному признанию, «тогда же был навеки покорен Латинской Америкой».

Три-четыре короткометражки, показанные на фестивале в Оберхаузене, обеспечили упорному новичку серию знакомств с молодыми режиссерами, составившими во второй половине бурных 60-х ядро так называемой немецкой «новой волны». А резонанс снятых ценой долгих стараний «Признаков жизни» (1968) гарантировал Херцогу не последнее место в списке представителей этого новаторского течения, вышедшего на общеевропейский уровень. Правда, как заметил сам режиссер на мастер-классе, зачислили его в этот почетный ряд, скорее, по случайности.

Подобного рода оговорка всемирно признанного мэтра авторского кино, думается, не случайна. Как не случайно и то, что он, больше половины последнего десятилетия проживающий в Лос-Анджелесе, не перестает повторять, что его родина — Бавария. Подчеркнутая «провинциальность», умест-

«Фицкарральдо»

но предположить, таит в себе не столько этнографическую, сколько эстетическую специфику.

Ведь отнюдь не секрет, что раннее — и тем более зрелое — экранное творчество Вернера Херцога стоит особняком на фоне нового немецкого кинематографа. Чтобы убедиться в этом, стоит пристально вглядеться хотя бы в вызвавшую бурную полемику черно-белую ленту «И карлики начинали с малого» (1970), на фоне идеологического разброда рубежа 1970-х расцененную леворадикальной критикой — думается, без достаточно веских оснований — чуть ли не как гротескный шарж на тему встряхнувшей всю Западную Европу молодежной революции 1968 года. В то же время фильм подвергся и ожесточенным нападкам справа. Показ этого «анархистского и богохульного» фильма в Германии режиссер организовал самостоятельно, получив попутно немало телефонных и письменных угроз. Между тем в творческой эволюции Херцога он занимает особое место: быть может, впервые прозвучала в нем с озадачивающей, тревожащей силой едва ли не магистральная тема всего игрового кинематографа мастера — тема изгойства.

Творчество

> Кино — это не анализ, это смятение ума; истоки кинематографа — сельские ярмарки и цирк, а не искусство и не академизм.

В рамках ретроспективы Херцога на 33-м ММКФ была представлена наиболее значимая часть его обширного творческого актива, начиная со снятой в 1972 году в Перу кинотрагедии «Агирре, гнев божий». Картина обозначила начало его долголетнего сотрудничества с гениальным Клаусом Кински, актером, с неповторимой художественной силой выразившим то, что в известной мере было присуще и самому режиссеру: и необоримую, порой до одержимости, готовность идти до конца в осуществлении своего замысла, и столь же неистребимую тоску по своему, подчас неосуществимому, идеалу.

Различие было одно, но крайне принципиальное: дилемма целей и средств. Грезивший об Эльдорадо Агирре не останавливался ни перед чем и в результате истреблял всех былых соратников, оказываясь на фоне божественно прекрасной и всесильной природы в тотальном одиночестве. Херцог же, предпринимая нечеловеческие усилия, сплачивал вокруг своей небольшой киногруппы огромную толпу непрофессионалов из местного населения и порой достигал невозможного. Так на экзотическом фоне (разные варианты проти-

востояния/сотрудничества человека и окружающего мира он будет испытывать на прочность на протяжении всего своего пути в кинематографе) реализовывался, по сути, основной контрапункт всего авторского кино Запада второй половины XX века: контрапункт удела человеческого в условиях отчуждения — неизбежное одиночество и возможные пути его преодоления. И фильм, в точности отвечающий критериям исторического жанра, выходя за рамки фабульной локальности, приобретал более широкое, философское звучание.

Но сколь бы величественной и масштабной ни представала перед зрителем жизненная трагедия вторгающегося на заповедные земли Нового Света испанского конкистадора, она уступала по размаху и образному воплощению истории претерпевающего сокрушительную «победу в поражении» (вспомним персонажей Хемингуэя) выходца из Ирландии, задавшегося целью осуществить неосуществимое — построить оперный театр в непролазных дебрях, окружающих Икитос, и пригласить на гастроли прославленных мастеров «Ла Скала», в удостоенном «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля фильме «Фицкарральдо» (1982).

Исполняемый тем же Клаусом Кински полоумный эксцентрик-меломан столь же одержим своей несбыточной мечтой, как и Агирре, но его замысел благороден. Быть может, поэтому былая конфронтация человека-завоевателя с не знающей старости природой уступает здесь место самоутверждению гуманиста — пусть осложненному гротескными деталями (главной соратницей протагониста оказывается хозяйка местного публичного дома в исполнении Клаудии Кардинале, а его домашним любимцем, для которого приобретается обитое атласом кресло, — добродушный поросенок), — творящего невозможное, включая перетаскивание корабля к соседнему притоку Амазонки через непроходимый горный перевал, в сотрудничестве с большим человеческим коллективом (эпизод, для съемок которого Херцог мобилизовал сотни индейцев из окрестных племен).

Сочный юмор, с которым режиссер рассказывал слушателям на мастер-классе о работе с местным населением в ходе съемочного процесса (в то время имел место затяжной пограничный конфликт между Перу и Эквадором,

«Стеклянное сердце»

и рассеять подозрения военных удалось, лишь предъявив им некий правительственный рескрипт, обязывающий оказывать группе всяческое содействие; при этом рескрипт был почему-то написан на немецком языке и увенчан персональной печатью мюнхенского фотографа!), отнюдь не отменял главного: во время демонстрации этого эпизода фильма в фестивальном зале послышались аплодисменты. Со своей стороны — а я пересматривал «Фицкарральдо» в энный раз, впервые познакомившись с ним на Неделе кино ФРГ в Москве осенью 1984 года, — могу заметить, что для меня эта ключевая для

«Загадка Каспара Хаузера»

замысла ленты сцена стоит в одном ряду с незабываемой новеллой «Колокол» в «Андрее Рублеве» Тарковского. Думается, есть все основания согласиться с автором фильма, в одном из интервью определившим сверхзадачу этого, без скидок, эпического кинопроизведения: «История Фицкарральдо — это победа невесомости мечты над грузом реальности».

Конфронтация человека и природы в том или ином ракурсе воплощается и в картинах, создаваемых режиссером в 1970-е годы на родине. В навеянном баварским фольклором «Стеклянном сердце» (1976) она обретает смутный, полумистический характер, как бы предвещая грядущий экологический апокалипсис, который пока оживает лишь в галлюцинаторных прозрениях деревенского пастуха Хиаса, способного, по отзывам старожилов, предугадывать будущее. Однако романтическая огласовка сюжетного конфликта, пусть и скроенного по рецептам немецких поэтов девятнадцатого столетия, здесь столь же очевидна и недвусмысленна, как завораживающие горные пейзажи, причудливо обрамленные, как в «Агирре...» и «Фицкарральдо», музыкой ансамбля Popol Vuh.

Отголоски живописи, навеянные проработанными в малейших деталях картинами немецкого романтика Каспара Давида Фридриха, — первое, что бросается в глаза непредубежденному зрителю в снятой двумя годами ранее «Загадке Каспара Хаузера» (в нашей стране более известной под названием «Каждый за себя, а Бог против всех», 1974). И здесь налицо прорыв к «поэтической, экстатической правде», скрытой под покровом унылой, раз и навсегда расставленной «по полочкам» прозы повседневности и открывающейся лишь выхваченному из сумрачного небытия человеку, не обученному ни говорить, ни двигаться в неогороженном пространстве — короче, представляющему собой идеальную tabula rasa для «цивилизованных» современников. Но столкновение человека и природы, яростно сопротивляющейся насилию извне (в конечном счете — индустриальному), неуловимо уступает здесь место конфликту первозданной естественности и культуры, которая приобрета-

ет обличье цивилизации, выступающей по преимуществу функцией своих репрессивных институтов.

Реальный, сродни знаменитой Железной Маске, веками будоражившей воображение писателей и кинематографистов, исторический апокриф, как бы изначально запрограммированный на невозможность итоговой логической развязки, легший в основу широко известного одноименного романа Якоба Вассермана (книги, которую, надо думать, Херцог прочитал еще в детстве), обрастает в фильме плотью невеселой притчи о свободе и несвободе и в конеч-

«Строшек»

ном счете о неизбежном и трагическом одиночестве как назначенной цене, которую волей-неволей приходится платить за так называемую «цивильность». Юному дикарю, возникшему в Нюрнберге летом 1828 года буквально из ниоткуда (на его роль режиссер выбрал выходца из приюта для увечных и неполноценных безработного Бруно С., предприняв едва ли не уникальный в кинематографической практике эксперимент, увенчавшийся бесспорным успехом), в регламентированной до мелочей и трясущейся над каждым пфеннигом действительности немецкого провинциального городка попросту нет и не может быть места. Его гибель от руки анонимного убийцы по-своему закономерна, словно предрешена заранее.

Итак, очередная игровая лента на счету обретающего популярность мастера, с безошибочно романтическим колоритом, по самому взыскательному счету отвечающая критериям исторического жанра? Или лишь мимикрирующая под жанровое кино? Несомненно одно: как и «Агирре...» (а чуть позже «Стеклянное сердце»), она однозначно апеллировала к сиюминутной современности, к «цивилизации и ее тревогам», как с прискорбием замечал еще Зигмунд Фрейд.

Общеевропейское признание картины «Загадка Каспара Хаузера», увенчанной специальной премией жюри и призом ФИПРЕССИ Каннского кинофестиваля в 1982 году, немало способствовало укреплению дружеских связей между режиссером и нежданно-негаданно снискавшим новое профессиональное поприще Бруно С. — исполнителем, об опыте работы с которым Херцог говорил с неподдельной теплотой на своей пресс-конференции. Их продолжением — и этапом в развитии важной для режиссера и сценариста темы изгойства в современном мире — явился снятый в 1977 году фильм «Строшек».

Что, если выплеснуть не успевшего договорить свою заветную притчу Каспара Хаузера — Бруно С. из заплесневелой в сословных амбициях и бытовых дрязгах немецкой провинции первой половины XIX века в эмансипи-

«Войцек»

рованную, взращенную на дрожжах экономического чуда послевоенную Западную Германию? Как знать, не обретет ли он там желанную свободу, не утратив былой первозданности?

Сказано — сделано. Впоследствии Херцог, как бы оправдываясь, замечал, что снял «Строшека», поскольку на гребне успеха предыдущей ленты опрометчиво пообещал Бруно С. главную роль в своей следующей картине. Но обстоятельства сложились так, что следующим в его послужном списке стал «Войцек» (1979)[2] по одноименной драме Георга Бюхнера. А для «Войцека» режиссеру позарез нужен был Клаус Кински.

В итоге появились два фильма, общим звеном в которых явился главный «антигерой» — *террор среды*. Среды, закосневшей в сословной регламентации и буднично милитаризованной в «Войцеке»; кичащейся показным демократизмом, брезгливо игнорирующей рэкет и прочий криминал, но отнюдь не безразличной к золотому тельцу — в «Строшеке». В последнем, к слову, как две стороны медали, высветились специфические различия потребительского общества в Старом и Новом Свете.

Результат оказался удручающе сходным: буквальное, чуть ли не физическое «растворение» окончательно утратившего представление о добре и зле Строшека в недрах оскалившегося механическими аттракционами луна-парка заштатного городка в американской глубинке и — тотальное одичание, жестокое преступление и неотвратимое безумие, постигающее вконец затравленного Войцека — Клауса Кински.

Последнее, могут возразить, было изначально запрограммировано в литературном первоисточнике — отмеченной антифеодальным и антивоенным пафосом пьесе Бюхнера. Все так, только грязно-серая, с едва заметными полосами солдатская форма, в которой с первых же кадров предстает перед зрителем Войцек, вкупе с пугающей худобой, физическим истощением и полубезумным взглядом героя, мгновенно рождает ассоциацию с обликом узников Освенцима и Бухенвальда.

Находка гениального исполнителя? Разумеется, но, как всегда, не обошлось и без режиссерского замысла. Недаром много лет спустя Херцог констатировал: «Экранизация пьесы Георга Бюхнера установила для меня прямую

[2] Правда, если не считать «Носферату: Призрак ночи» (1978) по Брэму Стокеру.

связь с лучшим, что есть в моей родной культуре... Для меня всегда была важна немецкая культура, но снять «Войцека» означало приблизиться к одному из величайших ее достижений...»

Гражданин мира

> Те, кто читает книги, владеют миром, те, кто смотрит телевизор, — теряют его.

Последним плодом совместной работы режиссера с Клаусом Кински стала лента «Зеленая кобра» (1987), парадоксальным образом соединившая в себе апофеоз романтического изгойства с наброском своеобразной социальной утопии на экзотическом фоне просыпающейся к эмансипации Черной Африки девятнадцатого столетия. Этот фильм, как и снятый тремя годами ранее в Австралии экологический эпос «Там, где мечтают зеленые муравьи» (1984), отмечен пафосом страстного неприятия колониализма во всех его мыслимых проявлениях — от государственного до экономического, грозящего, как убеждает драматический опыт XX века, гибелью всей естественной среде нашей хрупкой планеты.

В последующие два десятилетия диапазон творческих исканий Вернера Херцога ощутимо расширяется. По сути дела, ареной действия его документальных и игровых лент в это время становятся чуть ли не все части света — от Северной Америки до Антарктиды, а фабульным нервом его новых экранных свершений — неустанная борьба человека за самоутверждение в условиях дикой природы, будь то дерзкая попытка преодолеть на дирижабле затерянный мир Британской Гвианы («Белый алмаз», 1987) или покорение отчаянным альпинистом недоступного горного пика («Крик из камня», 1991).

Он лишь однажды обратится к национальному прошлому, создав собственную версию загадочной истории предсказателя и провидца Хануссена («Непобедимый», 2001), более известной нынешнему поколению зрителей по заключительной части исторической кинотрилогии Иштвана Сабо («Ханус-

«Там, где мечтают зеленые муравьи»

сен», 1988). В начале нового тысячелетия Херцог посвящает себя пристальному вглядыванию в социальные и духовные конфликты США, куда с середины нулевых перемещается офис созданной им кинокомпании.

В рамках фестивальной ретроспективы этот этап творческого становления Херцога был отражен двумя игровыми картинами — «Плохой лейтенант» (2009) и «Мой сын, мой сын, что ты наделал» (2009). В обеих, сочетающих непридуманный драматизм реальных жизненных ситуаций с неповторимыми авторскими черточками гротеска и мрачноватого (а во втором случае откровенно черного, причиной чему, как можно догадываться, участие второго продюсера — Дэвида Линча) юмора, американская действительность предстает в весьма нелицеприятном виде, наглядно свидетельствуя о том, что *пространство свободы*, к которому сознательно или бессознательно стремится большинство персонажей Херцога, в стране, декларирующей свой демократизм, по сути мало отличается от жестко регламентированной сословными и классовыми перегородками Европы XVIII—XX веков. Увы, как показывают незавидные судьбы так или иначе приспособляющегося к атмосфере тотальной продажности полицейского и не способного адаптироваться к законам американской глубинки новоявленного визионера-хиппи, «кошмары и мечты не знают политкорректности». Таков диагноз, поставленный современности выдающимся киномастером, и на склоне лет демонстрирующим яростное неприятие всего, что сковывает творческое начало и ограничивает простор самовыражения в душе человека.

«Плохой лейтенант»

И все-таки этого упрямого романтика, этого Дон Кихота с камерой, язык не поворачивается назвать пессимистом. Как не раз утверждал Херцог, заво-

«Мой сын, мой сын, что ты наделал»

раживающие пейзажи его лент — не что иное, как зеркало разорванного внутреннего мира человека, необоримо стремящегося к гармонии; но ведь гармонии, напоминает он, нет и в самой природе. А следовательно, страсть человека к самоутверждению на фоне окружающего мира, какие бы формы она ни приобретала, — феномен столь же вечный и непреходящий, как и сама природа, влекущая, провоцирующая, дразнящая своей неисчерпаемостью. Не эта ли мысль — мысль о бесконечности познания, запрограммированной, кажется, самим Господом Богом, — лежит в основе снятой в формате 3D документальной «Пещеры забытых снов», ленты, которую зрители, не исключая и автора этих строк, смотрели, затаив дыхание, ленты, вводящей в мир доисторической культуры, что запечатлена в наскальных рисунках пещеры Шове на юге Франции, открытой археологами в середине 1990-х.

История открытия этой пещеры столь же интригующа, сколь и впервые предстающая глазу наших современников тайна по-своему зрелой и совершенной, но абсолютно неведомой науке культуры доисторического человека: спектрографический анализ показал, что эти наскальные изображения созданы около тридцати двух тысяч лет назад, однако в результате какой-то природной катастрофы вход в пещеру спустя еще четыре тысячи лет оказался герметически запечатан. Между тем возраст того, что принято именовать «человечеством», как считает традиционная наука, намного меньше...

Загадка? А может быть, еще один стимул к постижению реальности, несравненно более насыщенной волнующими мистериями и таинственной, нежели видится рациональному интеллекту, твердо убежденному в своем всесилии? Во всяком случае, с таким ощущением встречаешь внезапно вспыхнувший в зале свет после просмотра этой удивительной картины.

Читайте книги и ходите пешком, даже на самые далекие расстояния, — напутствовал молодых кинематографистов, критиков и просто энтузиастов Десятой музы этот неутомимый стайер авторского кино. Стоит, думается, прислушаться к совету — а точнее, к завету — художника и мыслителя-гуманиста, несмотря на неисчислимые конфликты и пертурбации начала третьего тысячелетия сохранившего поистине ренессансную веру в глубинное единство бытия на нашей планете, и залог этой веры — беспредельность человеческой воли к познанию.

МИХАИЛ РУДНИЦКИЙ

Свой голос

Марк Бернес

Я не застал его, что называется, «героем экрана». В пору моей юности, пришедшейся на конец 50-х, лучшие фильмы с его участием из широкого проката уже ушли. Я их смотрел позже, от случая к случаю, обычно урывками, по телевизору. Других, менее популярных, долго вообще не знал. И лишь недавно, в поисках забытых песен отсматривая в «Госфильмофонде» старые киноленты, я буквально оторопел: даже в откровенно слабых, наивных фильмах, где ему порой приходится произносить тексты, не достойные его ума и интеллигентности, от Бернеса исходит харизматическое излучение такой силы, что, кажется, всяким словом, любым жестом актер «пробивает» экран, без малейших усилий вступая в удивительно свойский контакт — нет, не с публикой, а с каждым зрителем по отдельности. Причем, пожалуй, именно в слабых фильмах этот эффект завораживающего присутствия в экранном пространстве неординарной, во всех отношениях самобытной и суверенной личности ощущается с особой силой. Наверное, по этой причине Бернесу, начинавшему в кино с ролей сугубо отрицательных, вскоре пришлось сменить амплуа: слишком значительными и умными выглядели белогвардейцы, вредители и прочие злодеи в его исполнении. Зато роли положительных, чуть ли не идеальных героев — особенно, конечно, Кожухаров в «Истребителях» (1939) и забытой ныне «Дороге к звездам» (1941) — «сидели» на нем, как влитые: обаяние, лиризм, магнетический (как говаривали в старину) тембр голоса в сочетании с лучистой улыбкой, тонким юмором и способностью к самоиронии с легкостью брали верх над откровенной недостоверностью персонажа. Он почти всегда умел перекрыть эту недостоверность чем-то своим, предельно правдивым и убедительным.

К примеру, благородный вор-медвежатник Огонек из «Ночного патруля» (1957) запоминается не столько своей, прямо скажем, почти фантастической биографией (неведомо как попал за границу, а потом по своей воле — и тоже неведомо как — вернулся в Страну Советов, чтобы в конце концов сдаться «родной советской милиции»), сколько замечательно подмеченной и переданной волчьей повадкой бывшего лагерника, которые тогда, в середине 50-х, хлынув из сталинского ГУЛАГа, заполонили вокзалы и полустанки всей страны.

Точно так же и в «Двух бойцах» (1943) — в самой знаменитой роли Бернеса — правда характера извлечена не из невнятных анкетных данных одессита Аркадия Дзюбина, в прошлом то ли сварщика, то ли жигана, то ли моряка, а из неких интуитивно найденных бездонных ресурсов веселой отваги, свободы и достоинства, парадоксально открывающихся сильной душе на краю смерти, когда все прочие страхи теряют смысл. В «Двух бойцах», помоему, вообще впервые в советском кино (в литературе в бессмертном образе Василия Теркина это выразил великий поэт Твардовский) Бернесу доверено было воплотить удивительный социально-психологический парадокс, вступавший в противоречие с жесткими идеологическими установками искусства сталинской поры: перед лицом смертельной опасности, угрожавшей не только отдельному человеку, но и стране в целом, вдруг выяснилось, что не начальственное место красит человека, что истинную цену личности совсем не обязательно определяет партийный билет и даже не воинские знаки различия. Война без экивоков предъявляла спрос на личные доблести — и не только на отвагу, но и на житейский опыт, сметку, природный ум, а еще на стойкость духа, самообладание, умение сохранить достоинство и даже чувство юмора в самых катастрофических обстоятельствах. И выявлялись эти качества не по разнарядке, не по ранжиру, не по месту в строю, а по тому, насколько человек сумел их в себе выработать и сберечь, причем зачастую не благодаря, а вопреки формировавшим его социальным условиям.

В экстремальных фронтовых обстоятельствах, когда смерть и в самом деле подстерегала на каждом шагу, а от бойца требовалась мобилизация всех личностных ресурсов, по-настоящему сильный человек, чувствуя, что от его действий и решений что-то зависит, расправлял плечи, снова начинал знать себе цену, забывал о жестком регламенте системы, при котором, под которым жил в мирное время. Разумеется, сегодня и я, как и все, знаю и об особистах, и о заградотрядах, знаю, что страх смерти на войне нередко очень даже запросто уживался со страхом ареста, и все это, конечно, усложняет, но все же не отменяет парадоксальную правду, известную по рассказам многих фронтовиков: в стране, «где так вольно дышит человек», на передовой иной раз жилось и дышалось куда свободнее, чем в тылу и в недавнее мирное время.

Именно такого — раскрепощенного, исполненного внутреннего достоинства героя и доверено было воплотить на экране Марку Бернесу в образе одессита Аркадия Дзюбина. Кстати, сама прикрепленность его (да и персонажа Бориса Андреева, Саши с «Уралмаша») к малой родине тоже имеет в фильме особый смысл: в стране, где людей миллионами зачастую насильственно переселяли с место на место, где планомерно и беспощадно разрушались привычные, веками «нажитые» человеческие отношения, навыки совместного быта, оседлости и соседства, неанонимной и необезличенной общности, даже родства, — одесский патриотизм Аркадия, в самом имени которого эхом отзываются ласковые пляжи и тенистые виноградники знаменитого предместья «жемчужины у моря», оказывается, по сути, единственной акцентированной приметой, обозначающей координаты его жизни в мирное время.

На вопрос о профессии («Вы артист?») герой Бернеса отвечает: «Я одессит», и шутливая уклончивость этого ответа (равно как и неподражаемый, чуть-чуть «приблатненный» южнорусский говорок, столь несомненно одесский — хотя и без малейшего намека на еврейский акцент, которым бравировал Уте-

сов, — что в народном сознании уроженец местечкового Нежина навсегда оказался прописан в Одессе), позволяет предполагать в его прошлом скорее приволье дворовой жизни и даже полукриминальные связи с блатным миром, чем образцово-показательную биографию комсомольско-партийного активиста или передовика-стахановца. Он, правда, упоминает при случае, что работал сварщиком, но тут же вносит в свое пролетарское прошлое загадочно-романтическую моряцкую нотку: «варил теплоходы и, между прочим, на них ходил и кое-что видел».

«Истребители», режиссер Эдуард Пенцлин

Одна из приманчивых черт актерского облика Марка Бернеса еще и в довоенных фильмах в том и заключалась, что «человека-винтика» он играть не желал: в его героях ощущался не холод металла, а неугасимая искорка теплой, живой индивидуальности. В «Двух бойцах» он раскрепощенной силой, незаурядной фактурой своего актерского таланта сумел показать: в бесчеловечных условиях самой жестокой в истории войны советский «человек-винтик» сплошь и рядом переставал чувствовать себя винтиком.

По-моему, если бы Марк Бернес ничего больше в искусстве не сотворил, одного этого фильма для памяти и славы оказалось бы достаточно. Не потому ли истовый подвижник жизненной правды в искусстве Василий Шукшин, создавая рисунок своей роли в картине «Они сражались за Родину», делал это с осознанной, на уровне цитаты, оглядкой на облик Дзюбина в «Двух бойцах»?

В противопоставлении (на самом деле, по-моему, не вполне правомерном) двух школ актерской игры — по Станиславскому и по Брехту — отражается существование двух, образно говоря, архетипов актерского творчества: одни лицедеи растворяются в персонаже всецело, что называется, «умирают в герое» — и тогда ты, зритель, в первую секунду еще помнивший, что этого вот Гамлета играет Смоктуновский, вскоре напрочь забываешь об этом и оставшиеся два часа проживаешь, так сказать, «в шкуре» принца датского. А есть актеры, существование которых в роли зритель ощущает постоянно, они «берут» не виртуозностью перевоплощения, а именно значительностью и узнаваемостью своей индивидуальности. К такому же истолкованию актерского творчества, несомненно, тяготел Марк Бернес. Любая роль в его исполнении была окрашена неповторимым обаянием его индивидуальности, личность актера неизменно выходила на первый план, как бы прорывалась из создаваемого образа. (Тут, очевидно, придется предположить, что правила подобной

игры публика готова признать лишь в том случае, если личность актера, проступающая из образа, ей, публике, безусловно интересна, симпатична и воспринимается как значительная.)

Актерская работа Бернеса описана неоднократно, с любовью и большим знанием дела. Истории о том, как он буквально из ничего «организовал» себе роль рабочего паренька Кости Жигулева в фильме «Человек с ружьем» (1937), как всякий раз тщательно подбирал костюм, какое значение придавал внешнему облику персонажа, — все это и многое другое, думаю, мы все

«Ночной патруль», режиссер Владимир Сухобоков

помним и сейчас повторять не будем. Осмелюсь, впрочем, предположить, что скрупулезная работа над *внешними* атрибутами характерности нужна была Бернесу не только для того, чтобы точнее обрисовать тот или иной социальный тип, но и чтобы все-таки хоть как-то, хотя бы на первых секундах общения со зрителем, скрыть, затушевать, смикшировать свою узнаваемость, спрятать свою индивидуальность, которая в конечном счете все равно брала свое, но уже в ином качестве, в оболочке воплощаемого актером персонажа.

Пора напрямую объяснить, к чему я клоню. Дело, конечно, не только в том, что в актерских работах Бернеса доминировала его личность. Дело в том, *какая* это была личность, как она воспринималась в контексте своего времени. Главной отличительной чертой мне видится сочетание простоты и сложности, когда вместе с ощущением живой открытости непосредственным эмоциям, абсолютной натуральности в изъявлении доброты, любви, радости, но и гнева, негодования, осуждения, «написанной на лице» неспособности к двоедушию, коварству, подлости, даже к хитрости, — у Бернеса это могла быть разве что лукавая хитринка, — иногда сразу, но чаще исподволь возникало и ощущение необычайной глубины и многомерности человеческого характера, за этой внешней простотой скрытого. Очень часто такому его актерскому преображению помогала песня.

Бернесу были ведомы какие-то свои, очень скупые и лаконичные средства актерской выразительности, умение предельно точно оттенить нужный взгляд или мимический жест, чтобы из регистра внешнего простодушия — как казалось или оказывалось, чуть ли не напускного, — перейти в регистр тончайших эмоциональных движений, и тогда перед зрителем раскрывался человек глубокой и ранимой души, чуткий, деликатный, подлинно интеллигентный, но при этом и мужественный, умудренный — это всегда чувствова-

«Два бойца», режиссер Леонид Луков

лось — опытом суровой жизненной школы, опытом страданий, лишений, быть может, даже нужды, однако не ожесточившийся, а каким-то чудом сумевший сохранить в себе неисчерпаемые запасы доброты и нежности. Добротой и тонкой иронией был пронизан и его мягкий, с оттенком лукавого озорства юмор, рождаемый желанием и умением радоваться жизни самому и щедро одаривать этой радостью других. Кроме того, что важно, это всегда был человек с обостренным чувством собственного достоинства.

Если попытаться свести все эти актерские метаморфозы к формуле, то я бы предложил такую: в раскрытии образа Бернес начинал с социальной маски (отсюда столь пристальное внимание к внешним атрибутам, костюму и гриму) — и это почти всегда была социальная маска нашего современника, как принято было говорить, «рядового» советского человека — чтобы по ходу развития действия эту маску с себя сорвать, раскрыв под ней глубины истинной человечности. Возможно, сказанное не во всем и не всегда относится к его первым работам в кино, на них сейчас задним числом наложились впечатления от работ более поздних, да и от спетых Бернесом песен, за большинством из которых тоже ведь возникал созданный артистом образ, характер, судьба. Как бы там ни было, отбросив «случайные черты», осмелюсь утверждать: вся его актерская фактура от природы и по призванию, в силу свойств личности, рвалась к воплощению характеров непростых, неоднолинейных, не распознаваемых с первого взгляда, а таящих в себе некую загадку, проблемную подоплеку, внутреннюю драму (иногда даже и надлом), психологическую многомерность и глубину.

Наверное, именно поэтому едва ли не каждое появление Бернеса на экране тех лет отмечено «лица необщим выраженьем» и оставляет, при всем обаянии и глубине, все-таки ощущение некоей странности, если не чуждости. Думаю, только по этой причине ему так мало выпало по-настоящему звездных главных ролей: в кино той поры, которое ведь и в Советском Союзе тоже было искусством «великой иллюзии», но отнюдь не стремилось к отображению социального бытия во всей его сложности, — в этом кино практически не было спроса на сложные характеры, на зримые примеры человеческой глубины и неординарности, то есть на все то, к чему всей своей органикой предраспо-

ложен был актерский талант Марка Бернеса и что оказалось востребовано в советском киноискусстве лишь с середины 60-х, когда Бернес, к сожалению, в кино практически уже не работал.

Однако, повторюсь, в мир моей юности он вошел не героем экрана, а человеком с эстрады. Один на один с микрофоном перед многолюдством залов и стадионных трибун, он запоминался не столько даже внешним обликом, хотя в память навсегда врезалась и его сутуловатость, и ранняя седина, и характерный прищур, но прежде всего голосом, которого, как с сомнамбулическим упорством твердили все вокруг, у него якобы не было. А меня завораживал именно голос, удивительный тембр, невероятное богатство и точность интонаций и вообще все, что умел этот голос сотворить на коротком, в две-три минуты, пространстве одной песни.

Впрочем, это я сейчас так говорю. А тогда, завороженный всеобщим гипнозом, тоже считал: Бернес поет замечательно, но, увы, без голоса. Это убеждение-заблуждение солидарно разделяли и поклонники, и недруги его исполнительского таланта, авторы доброжелательных дружеских эпиграмм («Петь можно с голосом и без, что доказал нам Марк Бернес») и доносительских проработочных статей, яростно требовавших изгнать с эстрады «микрофонных шептунов». И даже самые верные друзья — поэт Константин Ваншенкин, например, в посвященном Бернесу стихотворении — тоже не сомневались: «А голоса, в сущности, нет...» Не сомневался и я, пока десятилетия спустя, в середине 90-х, моя дочь, с детства любившая Окуджаву, с юности помешанная на «Наутилусе» и «Аквариуме», впервые услышав Бернеса, восторженно не воскликнула: «Какой голос!»

«Человек с ружьем», режиссер Сергей Юткевич

Человеку другого поколения, привыкшему к мысли, что микрофон, вообще-то, изобрели уже давно, ей, слава богу, и в голову не пришло, что для исполнения песни непременно нужен оперный вокал, в котором за красотами «звукоизвлечения» иной раз и текст невозможно расслышать. Она, слава богу, и ведать не ведала всего того ужаса, что лился на нас, советских людей, из черных тарелок репродукторов до самой смерти Сталина и еще много лет после. Хор имени Пятницкого («Загудели-заиграли провода, мы такого не видали никогда») и любимая песня вождя «Сулико» — это было лучшее. А так все больше «Под солнцем родины мы крепнем год от года, мы беззаветно делу Сталина верны», «Мы сложили радостную песню о великом друге и вожде» — это при Сталине. «Ленин всегда живой», «В коммунистической бригаде с нами Ленин впереди» — этот маразм уже при Хрущеве, а потом, с удвоенной силой, при Брежневе. А главное — все время «мы». От имени этого коллективного «мы» родина, а точнее, ее вожди, когда надо было донести до народа важное сообщение, разговаривала с нами голосом диктора Левитана. Голос и впрямь был поразительный, редкостно низкого тембра, сильный и неизменно торжественный. Он как будто создан был для того, чтобы вещать от имени коллективного «мы».

А Бернес дерзал петь для себя и от себя, как поет всякий нормальный человек, не надрываясь, не «деря горло», понимая, что громко можно петь только для всех, а для каждого — надо петь проникновенно, а значит, негромко. Выходя на эстраду, к микрофону — то есть занимая, по понятиям того режимного времени, важное командное место, место оратора, руководителя, а если додумать до логического конца, то и вождя, — Бернес всем своим обликом, первым же жестом, каждым произнесенным и спетым словом эту дистанцию между собой и публикой ликвидировал начисто; спускался с командных высот вниз, к обычным людям, становился одним из них, причем не равно малым, а равновеликим.

Прислушайтесь к речи Бернеса в любом из фильмов: голос его сильнее, насыщеннее, полнозвучнее среднестатистического, просто он никогда не пел изо всех сил, наоборот, в особо патетических местах намеренно и принципиально «сбавлял громкость» (вспомните хотя бы его проникновенное «Парни, парни, это в наших силах»). Такое актерское, а точнее, *личностное*, пение Бернес первым сознательно культивировал как манеру исполнения.

Всей своей повадкой — уверенным, но и спокойным, каким-то домашним выходом на сцену, теплой, застенчиво-лучистой улыбкой, неповторимо мягким движением руки, которым он бережно то ли трогал, то ли накрывал микрофон, и — главное! — всей манерой пения, не надрывной, без суетливой жестикуляции и малейших претензий на профессиональный вокал, то бесконечно серьезной и проникновенной, то с легкой иронией, точно акцентируя ключевые места безошибочной паузой или переходом на речитатив, сложностью и богатством интонационной «оркестровки», в которой никогда не было эмоционального автоматизма, то есть ничего бездумно и бездушно заученного, а, напротив, всегда ощущалась вдумчивая работа большой, чуткой и щедрой души, он, помимо того что доносил до слушателей всю глубину песни, еще и давал каждому почувствовать, сколь бесценным даром может быть такое, всей полнотой личности окрашенное пение, сколь великое, важное, сколь драгоценное это право — *право на собственный голос*. Пусть не поставленный профессионально, пусть не сотрясающий люстры и не берущий верхнее «ля» — зато неповторимо индивидуальный, человечный, непередаваемо *свой*. Спетые им песни еще и поэтому хотелось петь: его исполнение всегда как бы предполагало их доступность любому, скажем так, «простому смертному».

Осмелюсь предположить, что во многом именно благодаря Бернесу вышли на публику многие наши барды. Не зря его с благодарностью вспоминали и Окуджава, и Высоцкий — а он неспроста две песни фактически запрещенного тогда Высоцкого успел спеть, а к песням Окуджавы, уверен, внимательно прислушивался. Выскажу гипотезу, что на крохотную роль

в фильме «Женя, Женечка и «катюша» (1967), где Мотыль и Окуджава, благодарные «мальчики» военных лет, по сути, предложили ему сыграть самого себя, он согласился, быть может, в намерении какую-то из песен Окуджавы спеть. Но что-то там не сложилось, и в итоге он даже озвучивать роль не стал.

У него был свой репертуар — поначалу сложившийся почти самопроизвольно из песен, исполненных в фильмах (однако случайными их никак не на-

«Стебельков в небесах», режиссер Борис Юрцев

зовешь, ибо они тоже ведь подбирались к его артистическому образу), а потом формировавшийся годами и в муках, причем не только творческих, но зачастую и в муках борьбы с цензурой и многочисленными контролирующими инстанциями.

В пору, когда Бернес дебютировал в кино и спел свои первые песенки, во всех сферах советского искусства утверждался монументально-безличный стиль, утверждавший могущество нового строя, монолитную мощь коллективной воли, выраженную в авторитете партии и государства. Песни Бернеса потому сразу и полюбились в народе, что резко выпадали из нарождавшейся официозной стилистики. Уже в самой первой из них, «Тучи над городом встали» из фильма «Человек с ружьем» (1938), символика и романтика революционного пафоса, предгрозовое ощущение исторического перелома соотнесены не только с мечтой о «счастье народном», за которое «бьются отряды рабочих бойцов», но и с ожиданием счастья любви, с миром надежд и чаяний обыкновенного человека, паренька с Нарвской заставы. Песня стилизована под народную, и Бернес «подпускает» в ее финал нарочито простецкие, то ли частушечные, то ли утрированно романсовые интонации. И следующая его песня, «Любимый город» из фильма «Истребители» (1939), тоже ведь заставляет задуматься о превратностях личной судьбы в пору исторических потрясений. Исполненная предчувствием близкой войны, песня на самом деле навеяна горьким опытом войны только что минувшей, испанской, и хотя в ней точно акцентированным словом «товарищ» обозначена приверженность героя утвердившейся в стране идеологии, ключевой темой оказывается почти интимное переживание чувства патриотизма — как любви не к абстрактной, величественной родине (той, где «наши нивы взглядом не обшаришь, не

упомнишь наших городов»), но родине малой, к месту, где ты родился, вырос, любил, где тебя ждет «знакомый дом, зеленый сад и нежный взгляд». Тема эта станет в творчестве Бернеса сквозной, варьируясь и углубляясь от десятилетия к десятилетию: «Далеко от дома» (1949), «Заветный перекресток» (1958), «С чего начинается Родина» (1967).

Как известно, чуть ли не вся съемочная группа фильма «Два бойца» собирала одесский песенный фольклор, чтобы сочинить для Бернеса знаменитые «Шаланды» — песню, на исполнение которой уже вскоре после выхода фильма за «блатную романтику» был наложен многолетний запрет, что не мешало народу с упоением распевать ее на всех застольях. (Не отсюда ли потянется ниточка к ранним «блатным» песням Высоцкого, в которых мотив осознанного ухода от изолганности и несвободы якобы «нормальной» жизни в угрюмую и опасную вольницу уголовного мира звучит уже на уровне идейного постулата? Да и военная тема в песнях Высоцкого во многом тоже навеяна киноэкранными образами, в том числе, конечно же, и «Двух бойцов».)

Марк Бернес

А Бернес и «Темную ночь» в фильме не поет, а именно напевает, и тоже с интонациями, в которых при желании вполне можно расслышать «блатные» нотки. Я-то, скорее, склонен назвать их «дворовыми» — так было принято петь в кругу друзей, знакомых, близких, но только не в официальной обстановке собрания, парада, демонстрации, концерта или иного «мероприятия». Точный минимализм художественных эффектов, изысканная простота запоминающейся мелодии, кажущаяся неумелость на самом деле очень искусно выстроенного стиха, где нарочитая приблизительность рифмовки лишь оттеняет слитную внутреннюю музыкальность текста, скупость, но благодаря этому и невероятная выразительность понятийного ряда, где дюжина опорных слов, усиленных повторами, образуют строгую и законченную композицию, — все это, а еще полное отсутствие знаковых для эпохи идеологических штампов (в том числе и пропаганды ненависти к захватчикам — в «Темной ночи» нет даже слова «враг») — придает песне великую силу мифа. И есть своя судьбоносная справедливость в том, что песня, созданная чуть ли не за одну ночь, будто надиктованная и напетая автором свыше, в лице Бернеса обрела конгениального исполнителя. Он спел ее так, словно оказался заранее созданным для нее медиумом, будто сама песня, воспользовавшись артистом как совершенным инструментом, себя исполняет.

Собственно, искусство Бернеса всегда вдохновлялось именно этой задачей. В стране, где по привычке и давней исторической традиции жизнь отдельного человека была «не в счет» (*«отряд не заметил потери бойца»*), он именно уникальность и бесценность этой — каждой — человеческой жизни *воспевал*. И именно поэтому, не будучи сознательным противником того, что потом назовут «командно-административной системой», всем складом своего дарования был этой системе *противоположен*. Вполне допускаю, что он этой своей невольной оппозиции большую часть жизни даже не осознавал, как не осознавало ее и партийно-правительственное руководство страны. Взаимная несовместимость ощущалась инстинктивно, и именно здесь надо искать причины того, что Бернес властями обласкан не был, зато в опалу попадал.

Он любую советскую песню умел «очеловечить» и воспринимал историю страны как свою личную, нигде не впадая в казенную патетику. И ради этого, не однажды рискуя, шел наперекор «идеологическим установкам»: песню «Москвичи» («Сережка с Малой Бронной») спел (а по сути и создал, найдя и отредактировав стихи, заказав музыку) в 1957 году, когда так явно скорбеть о погибших было «не рекомендовано», а песню «Враги сожгли родную хату», запрещенную еще в 40-е, вернул людям в 1960-м.

Многое из того, что может сейчас показаться конъюнктурным в его репертуаре, таковым вовсе не было. Например, его «географические» песни — они же раскрывали современникам совершенно новый взгляд на мир. Хорошо помню, как меня, двенадцатилетнего мальчишку, потрясла песня «Когда поет далекий друг». Оказывается, подумать только, друг мог жить и во Франции, в капиталистической стране! В 1949-м, когда вся страна голосила «Не нужно мне солнце чужое, чужая земля не нужна!», Бернес задорно, заразительно, я бы сказал, соблазнительно спел про моряка, который «бананы ел, пил кофе на Мартинике». Да и романтическая тема — тема ухода от «неправильной» жизни больших городов на необъятные просторы родной земли — первой зазвучала именно в его творчестве («Это вам, романтики!», «Я спешу, извините меня», «Нелетная погода»).

Собственно, этот космос человеческой души и был миром его песен. Мир отдельного человека, его детство, юность, любовь, встречи и разлуки, его семья, дети, его труд и призвание, выпавшие на его долю испытания, зрелость, старость и даже смерть (вспомните его бессмертных, его посмертных «Журавлей»), — все это Бернес страстно, истово стремился и умел объять трепетной чуткостью, мужественной и безбоязненной нежностью своего «непевческого» голоса — неповторимого, близкого и родного.

«Уроды», режиссер Тод Броунинг

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Культура культа

Одним из самых удачных на Западе книжных проектов, посвященных кинематографу, стала книга «1001 фильм, который вы должны посмотреть, прежде чем умереть». В отличие от других проектов «1001 X» (где X — альбом, еда, напиток и т.д.), эта книга уже выдержала несколько изданий и продолжает переиздаваться. Даже в России — текст перевели и у нас, хотя и с большими погрешностями, — книга выдержала уже два издания. Проект оказался настолько успешным, что от него отпочковалось несколько других, менее грандиозных, но, возможно, более интересных. Речь идет о книгах той же стилистики и той же идеи, но меньшего объема и формата: «101 военный фильм», «101 фильм в жанре хоррор», «101 культовый фильм» и т.д. Одной из первых в серии вышла книга «101 культовый фильм». В нынешнем году Британский киноинститут тоже выпустил свой список «100 культовых фильмов». Также за последние пару лет вышло несколько антологий, ридеров и монографий, посвященных «культовому кинематографу» и написанных учеными.

Вместе с тем список «100 культовых фильмов» обнажает серьезную проблему. Даже несколько проблем. Во-первых, возможно ли говорить о культовом кино не в рамках предъявления лишь списка картин? И если да, то тут же возникает трудность, заключающаяся в том, что далеко не все авторы, и тем более зрители, согласны в определении культового фильма, а следовательно, не согласны они и с критериями, в соответствии с которыми лента может обрести «культовый» статус. Во-вторых, на каком основании те или иные авторы, даже если, как в случае с книгой «101 культовый фильм», это целый коллектив, включают в свои списки те или иные ленты, часто не утруждая себя определением феномена, о котором ведут речь?

Автор едва ли не единственной изданной в России книги, посвященной культовому кино, Сорен Маккарти[1], пытаясь обосновать свой подход, приводит список рецензий, в котором без труда обнаруживаются достаточно сомнительные, чтобы претендовать на культовость, ленты; вместе с тем некоторые другие фильмы, обладающие статусом культовых, из его списка выпали. Лист Маккарти ограничивается шестьюдесятью наименованиями. И это наводит на еще один вопрос: сколько вообще существует культовых картин? Двадцать, пятьдесят, шестьдесят, сто? В одной из самых популярных интернет-статей[2], посвященных культовому кинематографу, вывешен список из пятидесяти лент, причем и здесь предлагаются довольно неубедительные, поверхностные рассуждения о природе культового кино, перечисляются фильмы опять же с некоторыми пробравшимися «самозванцами». Например, лидиру-

[1] См.: Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург, 2007.
[2] См.: http://www.filmsite.org/cultfilms.html

ющую позицию в списке занимает фильм Фрэнка Дарабонта «Побег из Шоушенка», который, однако, нельзя встретить более ни в каком из популярных или даже маргинальных каталогов культового кино.

Как можно выйти из всех этих затруднений? Наиболее простой и вместе с тем наиболее уязвимый способ — включать в список только те картины, которые встречаются в любом списке культового кино, как, например, «Шоу ужасов Роки Хоррора» Джима Шермана или «Крот» Алехандро Ходоровски, и исключать те фильмы, которые, если даже и включены кем-то в «культ», все же

«Волшебник из страны Оз», режиссер Виктор Флеминг

являются сомнительными, — в частности, замечательный нуар Жака Турнье «Из прошлого» или тот же «Побег из Шоушенка». Оставив в списке наиболее часто встречаемые фильмы и выявив то общее, что есть у них, мы сможем выяснить, что же такое культовое кино. Хотя, осуществив эту несложную операцию, мы придем к выводу, что очень часто то единственное, что объединяет картины, — это их как раз культовый статус. Он нередко присваивается фильмам, которые нельзя назвать шедевром или отнести к классике. В результате область «культовое кино» становится безбрежной.

В Соединенных Штатах культовыми фильмы становятся потому, что, как правило, какая-то субкультурная группа особенно преданно и фанатично отправляет культ конкретной ленты, будь то «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика, «Шоу ужасов Роки Хоррора» или «Рассвет мертвецов» Джорджа Ромеро. Фанаты одеваются в такую же одежду, какую носил главный герой «Заводного апельсина», устраивают карнавальные шествия в духе безумного веселья «Роки Хоррора», приходят в тот же самый торговый центр в Питсбурге, где снимался «Рассвет мертвецов», и ходят, вытянув руки, будто зомби.

В России также могут любить все эти фильмы, но не до такой степени, чтобы наряжаться в женскую эротическую одежду или изображать живого мертвеца в супермаркете. Чтобы лучше понять это особое культурное значение культового кино, достаточно вспомнить Хэллоуин — исконно американский праздник, который в последнее время стал широко отмечаться и в России. Однако то, что празднуется у нас, совершенно не похоже на оригинал. В России

это тематические вечеринки в клубах и кинотеатрах, а также увешанные тыквами и летучими мышами торговые центры, в то время как в США это настоящая народная традиция; в России дети не ходят и не выпрашивают сладости. То же и с культовым кино: мы можем посмотреть его, но чувств, которые испытывают американские поклонники этих фильмов, явно не испытаем. Как однажды сказал Станислав Ф. Ростоцкий про фильм «Шоу ужасов Роки Хоррора», смотреть его в России — все равно, что подглядывать в окно за чужой вечеринкой.

«Рассвет мертвецов», режиссер Джордж Ромеро

«Заводной апельсин», режиссер Стэнли Кубрик

Как правило, культовое кино делят на три области: «культовая классика», «полуночное кино» (midnight movies; эта область делится еще на три раздела: фильмы маргинальных групп, трэш-кино, а также жанровые картины, связанные с демонстративной иронизацией, доведением до предела абсурда и т.д.) и сериалы вместе с фильмами-продолжениями. Однако эта схема недостаточна. Скажем, принадлежность к классике еще не обеспечивает культовости. В пример «культовой классики» обычно приводятся «Касабланка», «Волшебник из страны Оз» или «Некоторые любят погорячее». Но почему тогда не «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона или «Из прошлого» Жака Турнье? «Волшебник из страны Оз» стал культовым, утратив свой мейнстримный характер, когда конкретная социальная группа и сделала его своей иконой. В частности, речь идет о гомосексуалистах, для которых лента «Волшебник из страны Оз» сделалась образчиком стиля кэмп. На протяжении многих лет преследования гомосексуалисты в Соединенных Штатах, чтобы распознать друг друга, использовали тайный пароль «друзья Дороти». Как известно, Дороти с пониманием относилась к обездоленным существам без сердца, без мозгов или без храбрости. На протяжении десятилетий такими же «обездоленными» оставались и геи, среди которых были популярны костюмы для вечеринок в виде нарядов героев из картины «Волшебник из страны Оз» — Трусливого Льва или Железного Дровосека.

Другими группами, активно участвующими в создании «культа» вокруг определенных фильмов, могут быть панки или байкеры. Последние, например, всегда с большим почтением относились к фильмам «Беспечный ездок» Денниса Хоппера, «Дикие ангелы» Роджера Кормена или «Садисты сатаны» Эла Адамсона. Что касается «панковского кинематографа», то и британские, и американские панки сразу возвели в культ картину Дерека Джармена «Юбилей», а чуть позже весьма успешный дебют Алекса Кокса «Экспроприатор» («Конфискатор»). Примечательно, что одной из любимых панковских лент стал «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика.

Вообще считается, что мейнстримные картины, например «Матрица» или «Титаник», не могут быть культовыми. Однако в тот момент, когда массовый фильм лишается популярности и, скажем, выбывает из анналов классики, его иногда присваивают те или иные группы. Так случилось со «Звездными войнами», фактически ставшими основой «псевдорелигии» для многих фанатов фантастики. То же с сериалами и сиквелами: изначально они не могут быть культовыми только потому, что являются таковыми. Так даже оригинальные ста-

рые серии «Бэтмена» о похождениях супергероя в костюме летучей мыши, не говоря уже о фильмах Бёртона, Шумахера и Нолана, никогда не имели культового статуса. А вот, положим, «Твин Пикс» считается культовым во многом благодаря его создателю, обладающему статусом культового режиссера. Таким образом, можно сделать вывод, что культовое кино всегда маргинально, и не только в случае трэша, второсортных или гипержанровых картин.

Итак, если нельзя включать в пантеон культового кино старые мейнстримные фильмы и классические ленты типа «Бульвар Сансет» или «Некоторые любят погорячее», а с другой стороны — ограничивать его только слишком маргинальными лентами, ибо культовой может стать и картина, относящаяся к массовому кинематографу, вновь возникает вопрос: на каких основаниях мы вправе считать фильм, будь он классический, мейнстримный или маргинальный, культовым? Самый надежный и верный способ определить/обозначить культовость — провести историко-культурологическое расследование, выяснить, когда и почему возникло явление «культовое кино», как оно развивалось и кто является субъектом этой области кинематографа. Поэтому следует спрашивать не «что такое культовое кино?» или «культовый ли это фильм?», а «для кого именно это культовый фильм и почему?» или «когда этот фильм стал культовым?».

«Твин Пикс», режиссер Дэвид Линч

Фактически во всех списках культовых картин наиболее ранние — ленты «самого плохого режиссера всех времен» Эдварда Вуда-младшего, некоторые работы Престона Стёрджеса, часто «безымянные» картины второсортной научной фантастики или хоррора, а также, хотя и более поздние, творения Роджера Кормена, короля B-movies. Однако нередко среди культовых встречаются и «Андалузский пес» Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, «Уроды» Тода Броунинга или «Расскажите вашим детям» Луиса Гасньера (другое название «Конопляное безумие»). Однако предполагать, что феномен культового ки-

«Ведро крови», режиссер Роджер Кормен

но возник во времена выхода в свет фильмов «Уроды» или «Расскажите вашим детям», по меньшей мере наивно. Ни та, ни другая лента, несмотря на то что их появление сопровождалось скандалами, долгое время не были популярны вообще и пребывали в безвестности десятилетиями. Культовыми они, как и «Волшебник из страны Оз», стали позже.

У ленты Тода Броунинга о циркачах, превративших коварную красавицу, обманувшую одного из них, в женщину-курицу, сложная судьба. Студия MGM несколько лет держала картину на полке, прежде чем выпустить в прокат. Однако после этого картина исчезла: она была слишком натуралистичной и если не кошмарной, то сложной для восприятия массового зрителя. В итоге компания передала права на «Уродов» Дуайну Эсперу, фактически первопроходцу exploitation, специализировавшемуся на низкобюджетных лентах с табуированной тематикой. Эспер перемонтировал картину и стал показывать ее под разными названиями в 1940-х в кинотеатрах под открытым небом. И даже тогда картина вызывала резкие протесты. И все же фильм пришелся по вкусу и, став культовым, в конце 1960-х положил начало явлению, получившему впоследствии название midnight movies. На протяжении 1970-х фанаты по ночам устраивали ритуальные шествия на просмотр этой странной, мрачной картины.

Что касается другой работы, то уже в начале 1970-х — времени расцвета культового кинематографа — лента «Расскажите вашим детям» была найдена и подарена аудитории, жаждущей зрелищ. В 1971 году Кит Строуп, радетель за дело легализации марихуаны, в Библиотеке Конгресса обнаружил фильм и стал показывать его в студенческих кампусах и маргинальных кино-

театрах. Таким образом, пропагандистская социальная драма о вреде легких наркотиков превратилась в объект насмешек и издевательств юной аудитории, иронически воспринявшей ленту. Картина стала хитом ночных показов и только тогда приобрела статус культовой.

Таким образом, несмотря на то что некоторые из культовых фильмов могут быть датированы и 1920-ми и 1930-ми годами, свой статус они получали значительно позже. Потому-то всегда необходимо исследовать историю и контекст возникновения фильмов, прежде чем включать ленту в список

«Маленький магазинчик ужасов», режиссер Роджер Кормен

«культа». Это наиболее грамотный способ верификации картины на ее культовость.

Очевидно, сам феномен культового кинематографа появился во второй половине 1950-х и стал возможен благодаря, во-первых, грайндхаусным кинотеатрам, специализировавшимся на второсортном коммерческом кино, во-вторых, кинотеатрам под открытым небом (драйв-инам), в которых демонстрировались ленты примерно того же содержания — дешевая научная фантастика, снятая для молодежи, типа «Капли» Ирвина Йиворта или «Врага без лица» Артура Кребтри.

Появление первых культовые лент приходится на 1950-е годы. Ключевой фигурой тут можно назвать Роджера Кормена, фильмы которого «Ведро крови» (1959) и «Маленький магазинчик ужасов» (1960) стали обязательными для ритуального просмотра молодежи. Кстати, если уж говорить о Роджере Кормене, то во многом именно благодаря ему стало возможным то, что уже в 1960-х культовыми в Соединенных Штатах стали и советские картины. В 1959 году в Советском Союзе вышла картина Михаила Корюкова и Александра Козыря «Небо зовет» — о том, как советский корабль, отправившийся на Марс, вынужден вернуться на орбитальную станцию, чтобы спасти американский челнок, так как у последнего кончилось топливо. Спустя время благодаря Кормену в США в прокат вышла уже американизированная версия советской картины — перемонтированная и переозвученная. Заниматься монтажом Кормен доверил тогда еще совсем молодому Фрэнсису Форду Копполе, который добавил в новый вариант «постапокалипсиса» битву двух марсианских чудовищ и поделил землю на две территории — юг и север, устранив при

«Уроды», режиссер Тод Броунинг

этом из ленты антиамериканскую пропаганду. В таком именно виде фильм и вышел в США, правда, под названием «Битва за пределами звезд».

Позже Кормен доверил уже Питеру Богдановичу монтаж картины, которая вышла в СССР в 1961 году, — «Планета бурь» Павла Клушанцева про совместную советско-американскую экспедицию, попавшую на Венеру. Кормен сначала поручил перемонтировать ее авангардному режиссеру Кёртису Харрингтону, и в 1965 году вышла американская версия «Планеты бурь» под названием «Путешествие на планету доисторических женщин», куда Харрингтон добавил кадры со страшными монстрами. Однако лента не пользовалась спросом, и в 1968 году Кормен попросил перемонтировать ее еще раз, теперь уже Богдановича. Можно отметить, что интерес американцев к советской фантастике той же природы, что и культовый статус картины «Кин-дза-дза» Георгия Данелия в России. Тем более что и американцы любят это кино. Например, на IMDB можно прочитать много восхищенных отзывов, и примечательно, что лента там представлена как «киберпанковская» (при этом следует упомянуть, что среди пользователей картина получила почти 8 баллов при более чем 5000 проголосовавших). То есть культовыми могут стать и картины, созданные не в США. Достаточно вспомнить снятый в 1971 году фильм Майка Ходжеса «Убрать Картера» с Майклом Кейном. Действительно международный успех снискал боевик «Выход дракона» (1973) Роберта Клоуза с Брюсом Ли. Одной из самых культовых картин, сделанных не в США, является «Бетти Блю. 37.2 по утрам» (1986) Жан-Жака Бенекса. Почти сразу как о культовом режиссере заявил о себе и новозеландец Питер Джексон, сегодня снимающий «Властелина колец», но начинавший с таких хорроров, как «В дурном вкусе» (1987) и «Живая мертвечина» (1992). Таким образом, культовые фильмы снимаются не только в США, но очень часто становятся таковыми именно там.

Но вернемся в 50-е. Фильмы Эдварда Вуда-младшего тогда смотрели точно так же, как и многие другие картины такого рода — дешевые ужасы, созданные для развлечения. Однако сегодня Вуд имеет совершенно другой статус — «худший режиссер всех времен». Его картины прошли переоценку,

и аудитория стала любить их не потому, что они могли бы просто развлечь, но потому, что они могут развеселить. Возрождение интереса к почти забытому режиссеру началось в конце 1960-х благодаря показу некоторых его фильмов на телевидении. Однако истинный интерес к режиссеру возродился в 1970-х, когда братья Медвед организовали премию «Золотая индюшка» и фильм Вуда «План 9 из открытого космоса» выиграл в номинации «худшая картина всех времен». Именно тогда родился и культ Эда Вуда-младшего.

В 60-е фактически сразу после появления, а не десятилетия спустя, культовыми могли стать либо хорроры («Карнавал душ»), либо exploitation (ленты типа «Мочи! Мочи их, киска!» Расса Майера), либо жанровые коммерческие работы (типа «Шоковый коридор» и «Обнаженный поцелуй» Сэма Фуллера), либо андерграундный кинематограф («Пламенеющие создания» Джека Смита, «Винил» и «Девушки из Челси» Энди Уорхола, «Скорпион восставший» Кеннета Энгера). Если исходить из жанрового своеобразия, можно сделать вывод, что хотя фактически любой фильм имеет шанс стать культовым, это реже мейнстримные ленты и чаще — картины категории «В» или различные маргинальные работы.

Расцвет культового кино пришелся именно на 1960—1970-е годы, когда были реабилитированы многие забытые картины, в некотором смысле опередившие свое время.

Новый этап развития культового кинематографа условно начался в 1968 году, когда в прокат вышли независимые картины «Ночь живых мертвецов» Джорджа Ромеро и «Мишени» Питера Богдановича. Оба фильма порывали с традицией «наивного хоррора» и открывали путь чему-то новому. Именно они положили начало феномену «полуночного кино». Таким образом, midnight movies — категория, скорее, историческая, точно так же, как, например, «грайндхаус». Между прочим, и сегодня многие кинотеатры в Соединенных Штатах устраивают ночные показы картин, давно ставших культовыми, — «Зловещие мертвецы», «Тролль-2», «Заводной апельсин». Несмотря на то что у всех поклонников эти ленты, конечно, есть в коллекции, все равно фанаты приходят на показы, чтобы насладиться особой атмосферой ночного просмот-

«Дикие ангелы», режиссер Роджер Кормен

ра. Зная фильм наизусть, они дружно цитируют фразы, ставшие крылатыми, или в унисон аплодируют персонажу, который делает что-то невероятное. Когда фильм «Мишени» вышел в прокат, он успехом не пользовался. Зато на протяжении 70-х по ночам его стабильно ходили смотреть ценители. Несмотря на то что кинотеатр «Элджин», где крутили «Мишени», открылся в 1942-м, домом для полуночного/культового кино он стал лишь в 70-е. В то же десятилетие «Элджин» крутил такие ленты, как «Крот», «Тернистый путь» Перри Хенцеля, «Ночь живых мертвецов», «Голова-ластик» Дэвида Линча, «Розовые фламинго» Джона Уотерса, «Шоу ужасов Роки Хоррора». Именно в этом кинотеатре поклонники могли увидеть также «Уродов» и «Конопляное безумие». Все были предназначены строго для ночного показа. Так, когда «Крота» попытались показывать в более престижном кинотеатре и по утрам, он потерял свою аудиторию ровно за три дня, и фильм вернулся к ночному показу.

Примерно в это же время культовыми стали считаться картины, про которые сегодня принято говорить «чем хуже, тем лучше» или «так плохо, что даже хорошо» и которые зачастую обозначаются как кэмп. Обычно считается, что кэмп — это ироничное использование клише, а образчиком его называют творения Джона Уотерса.

Представляется, что это не совсем так. В действительности кэмп — это прежде всего присвоение и иногда феминизация образов, символов, артефактов культуры, изначально принадлежавших гетеросексуальной культуре, что ведет к трансформации их значения и фактически начинает обозначать гомосексуальную идентичность[3]. «Волшебник из страны Оз» — самый яркий пример культового фильма в стиле кэмп. Другая лента из того же разряда «Долина кукол» — экранизация женского популярного романа Жаклин Сьюзен. Поклонники признают этот фильм настолько приторным, что любят его именно за то, что он не удался. Что характерно, оценить прелесть кэмпа могут не только гомосексуалисты. Так, один из поклонников фильма пишет: «Триумф «Долины кукол» в том, что хотя этот фильм олицетворяет впустую потраченные талант, время и деньги, тридцать лет спустя после его создания мы все еще смотрим его, даже не будучи гомосексуалистами»[4]. Культовые картины, которые не являются кэмпом, но относятся к категории «чем хуже, тем лучше», — это, например, «Манос: Руки судьбы» (1966), «Тролль-2» (1990) и «Комната» (2003).

Следующий этап развития культового кино фактически стал завершающим. В довольно консервативное рейгановское десятилетие, когда к тому же расцветали видео и телевидение, культовое кино продолжало жить, но принимало иные формы. Бывший до того довольно радикальным и даже контркультурным, культовый кинематограф стал либо маргинальным, либо мейнстримным, хотя и оставался по-прежнему достоянием отдельных субкультур — панков («Экспроприатор» Алекса Кокса), протестующей молодежи («Клуб «Завтрак» Джона Хьюза), рокеров («Spinal Tap: Последнее турне» Роба Райнера) и т.д.

К концу 80-х фильмы не так часто, как в предшествующие десятилетия, становились культовыми, а в 90-е культовый кинематограф, каким его знали до тех пор, практически исчез. Появились картины Квентина Тарантино, которые по существу знаменовали смерть культового кино. Тарантино верно понял формулу успеха и стал эксплуатировать дух «культа». Дэнни Ли написал в Guardian: «Ныне слово «культовый» изгнано из словарного запаса мирового кинематографа. И, что важнее, исчезла сама эта часть истории кино. [...] То, началом чему послужили «Бешеные псы» и что «Криминальное чтиво» превратило в феномен, было просто награблено у десятилетий истории культового кино: ради кадра, сюжетных линий и саундтрека было перепаха-

[3] См.: Макнейр Б. Стриптиз-культура. М.—Екатеринбург, 2007, с. 268—270.
[4] Цит. по: Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа, с. 79.

но целое поколение фильмов. Проблемы же здесь вовсе не в плагиате, а в формировании отношения к культовому кино»[5].

До 90-х было ясно: фильмы не создаются культовыми, они таковыми становятся или, по крайней мере, случаются, прежде всего благодаря аудитории. Но Тарантино стал именно «делать» культовые фильмы. Хотя, надо сказать, не он один. То же самое можно сказать о Тиме Бёртоне, который избрал для себя путь парафраза научной фантастики 50—60-х. Примечательно, что Бёртон воздал должное и Вуду-младшему в фильме «Эд Вуд», также в свою очередь пользующемуся статусом культового.

К технологии создания кинокульта подключились прокатчики. Наоми Кляйн описала процедуру превращения в культовый фильм Паула Верхувена «Шоугёрлз» (1995). Через полгода после провала в кинотеатрах студия MGM «пронюхала, что это «сексплуатационное» кино неплохо расходится на видео, причем не просто как квазиреспектабельная порнография. Судя по всему, группы «двадцати-с-чем-то-летних» закатывали иронические тусовки на тему «Шоугёрлз», злобно насмехаясь над кошмарным сценарием и переполняясь ужасом при виде напоминающих аэробику сексуальных контактов. Не удовлетворяясь доходами от продажи фильмов на видеокассетах, MGM решила заново пустить фильм в прокат под видом новой версии английского фильма 1975 года Rocky Horror. [...] Для предварительного показа в Нью-Йорке студия даже наняла армию трансвеститов, чтобы они орали на весь зал через мегафоны в самые гнусные экранные моменты»[6].

Последними, безусловно, культовыми картинами стали «Донни Дарко» (2001) Ричарда Келли и «Комната» (2003) Томми Вийзо. Примечательно, что оба режиссера признаются, что намеревались снять именно культовые фильмы. Однако, как утверждают некоторые исследователи, для кино, которое изначально делается с целью превратить его в культовое, нужны новые понятия, иначе мы окончательно запутаемся.

При этом возникают вопросы: как же быть с «Гарри Поттером» или «Властелином колец»? Несмотря на то что уж «Властелин колец» точно может похвастаться всеми атрибутами культа, пока еще рано говорить о подобном статусе в отношении этой трилогии. Данные франшизы еще слишком популярны и являются более чем мейнстримными. А чтобы войти в историю культового кинематографа, нужно пройти проверку временем и сохранить любовь самых преданных поклонников, что сделали, например, «Звездные войны». Другой случай: вампирские «Сумерки» какое-то время назад тоже были чрезвычайно популярны, но, судя по обстоятельствам выхода четвертого фильма «Сумерки. Рассвет», кажется, что интерес к ним значительно поубавился.

---

[5] См.: L e i g h D. Who killed cult movies? — Guardian, 13.10.2009. [http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2009/oct/13/who-killed-cult-movies]

[6] К л я й н Наоми. No Logo: люди против брендов. М., 2008, с. 117.

О П Ы Т

Фрэнк Хененлоттер

СЕРГЕЙ ФОМЕНКО

Любовь и вырождение

«ДУРНАЯ БИОЛОГИЯ» ФРЭНКА ХЕНЕНЛОТТЕРА В КОНТЕКСТЕ ФРИК-КУЛЬТУРЫ

Как правило, то, чего мы не понимаем, впоследствии либо признается гениальным, либо предается забвению. Причем зачастую логически ни то, ни другое объяснить невозможно, выбор зависит от случайностей. Одиозный фильм Ларса фон Триера «Антихрист» стал главным скандальным событием Каннского кинофестиваля в 2009 году, но все же спустя некоторое время был признан сдержанными критиками своеобразным шедевром. А вот вышедшая годом ранее картина «Дурная биология» Фрэнка Хененлоттера поначалу была замечена лишь в узких кругах. В то же время между этими фильмами, несмотря на различие жанров и режиссерских концепций, можно установить некую необыкновенную связь. Параллели в искусстве часто говорят или о формирующейся тенденции, или о существующей проблеме. Схожесть «Антихриста» и «Дурной биологии» не родственная; скорее, это зеркальная близость, что подтверждает и дальнейшая судьба картин. Если скандал вокруг «Антихриста» постепенно утих и отошел на второй план (особенно после выхода новой работы фон Триера «Меланхолия»), то «Дурная биология» впоследствии привлекла к себе пристальное внимание зрителей, и теперь обсуждение фильма вышло за пределы круга поклонников режиссера, горячо приветствовавших его возвращение после почти двенадцатилетнего перерыва.

В начале 90-х газеты Нью-Йорка называли Фрэнка Хененлоттера «самым нестандартным режиссером Голливуда». Конечно, это не совсем точно — сторонник идей независимого трэш-кино, воплощаемых знаменитой студией Troma Entertainment, он противопоставлял свои творения голливудским шедеврам. Разумеется, нью-йоркские критики отчасти льстили ему (что неудивительно: Хененлоттер — уроженец Нью-Йорка), и все же титул этот довольно точно отражает отношение к нему. Благодаря своему таланту «трэш-мастер Фрэнк» действительно сделал трэш-кино по-настоящему массовым, не отходя от принципов его идеологии, и широко известным за пределами своей страны.

Творчество Хененлоттера может служить очередной заманчивой иллюстрацией идеи о том, что «сон разума рождает чудовищ». Отчасти этой же теме посвящена короткометражная лента режиссера «Сын психопата», где переплетаются образы произведений Гойи и картин Хичкока. Подлинную же известность режиссеру принесла трилогия «Существо в корзине», над которой он начал работать в 1982 году и которой занимался фактически на протяжении всей своей творческой карьеры. Эксцентричные и гротескные герои его лент кажутся неискушенному зрителю галлюцинациями, порождениями нездоровой фантазии автора. В то же время этот удивительный гротеск и безум-

ные образы всегда сочетаются с захватывающим сюжетом, оригинальными интерпретациями и новыми идеями.

Всего в наследии Хененлоттера две короткометражные и пять полнометражных (не считая «Дурной биологии») картин. Практически во всех присутствуют темы физического уродства, вырождения, и в то же время все они — о любви. Необычной особенностью творческого почерка Хененлоттера является сочетание в его образах характерных черт фрик-культуры и подлинных анатомических отклонений. Маскарадное уродство, девиантное самовыражение (вычурное, но фиктивное) часто сплетаются у него с биологической ошибкой.

Настоящие фрики — это жаждущий наслаждений любой ценой Брайан («Повреждение мозга», 1988) и хирург-самоучка Джеффри, собирающий свою возлюбленную по кусочкам и разговаривающий с разными частями ее тела («Франкеншлюха», 1990). Подлинных анатомических уродов зритель встретит в короткометражке «Ужасающие женщины» (1980) и опять же в «Повреждении мозга» в лице чудовищного Эйлмера. Наконец, фрик-персонажи и монстры встречаются в знаменитой трилогии «Существо в корзине» (1982, 1990 и 1992), герои которой — Дуэйн Брэдли, странный юноша, беседующий с голосами в своей голове и мечтающий обрести любовь, и его брат-близнец — уродливый демон Билайал. Они родились сросшимися, а после разделения Дуэйн носит своего брата в корзине. Вместе они скитаются по просторам Америки.

Своеобразие этих героев подогревало интерес к творчеству Хененлоттера, но иногда и становилось причиной несерьезного отношения к его произведениям.

Так, век фильмов Хененлоттера в России оказался недолгим. Картина «Существо в корзине» (в пиратском переводе более известная под названием «Психотомия») пользовалась некоторой популярностью. Премьера третьей части в середине 90-х даже удостоилась отдельной рекламы на российском телевидении[1], тем не менее творчество режиссера так и не стало у нас по-настоящему популярным. Дело в том, что понятия и идеи, связанные с трэш- и аван-

[1] Появление подобной рекламы все же значимо для статуса фильма. В 90-е годы в России только два представителя западного трэш-кино удостоились этой «чести». Кроме «Психотомии» разрекламирован был комедийный фильм ужасов Андерса Якобсона «Зловещий Эд» (1997).

«Антихрист», режиссер Ларс фон Триер

гардным кинематографом, в то время еще только утверждались, и для русского зрителя Хененлоттер так и остался просто режиссером второсортных фильмов ужасов. Его причудливые, пугающие, эксцентричные герои в конце концов были оттеснены харизматичными и неистовыми злодеями Карпентера и Крейвена и остались только в памяти преданных поклонников.

Что касается любви, тенденции современного кинематографа и принятые в нем неписаные правила, несомненно, наложили свой отпечаток на картины режиссера, отчасти же его работы стали своего рода протестами против них.

Ненадолго отвлечемся от фрик-культуры и трэш-кино. Темы любви и красоты так или иначе регламентируются в современном кино правилами каждого жанра. Это позволяет не обманывать ожидания зрителя, но иногда оборачивается и досадными просчетами. Возьмем, к примеру, «Проклятых королей» (2005) режиссера Жозе Дайан, многосерийную экранизацию известных романов Мориса Дрюона, вызвавшую противоречивые отзывы. В книге политика тесно переплетается с любовью. Среди множества любовных историй, мелькающих перед зрителем на протяжении всего действия сериала, наименее удалась история отношений английского короля-гомосексуалиста Эдуарда II со своим фаворитом Хью Деспенсером. В романе сцена их прощания представлена так:

«Хьюг младший, сразу осунувшийся, дрожащий, бросился королю на грудь. Он стучал зубами, жалобно стонал, чуть не лишился сознания.

— Ты видишь, этого хочет твоя супруга! Это она, французская волчица, виной всему! Ах, Эдуард, Эдуард, зачем ты на ней женился?

Генри Кривая Шея, Орлетон, архидиакон Чендос и Уильям Блаунт смотрели на этих двух обнимающихся мужчин, и, хотя им была непонятна эта страсть, они невольно признавали за ней какое-то *мерзкое величие*»[2].

В экранизации ничего этого нет. Деспенсер, которого сыграл утонченный и обжигающе красивый Энди Джиллет, просто бросает Эдуарда перед неминуемой опасностью, и в ответ на свои мольбы король видит лишь его прекрасное, но холодное лицо. В последний раз.

[2] Д р ю о н Морис. Французская волчица. (Проклятые короли.) Кишинев, 1982, т. 3, с. 247.

«Дурная биология», режиссер Фрэнк Хененлоттер

Для современного кино эта сцена весьма символична. Проблема вовсе не в том, что Дайан не сумела отразить романтику гомосексуальной любви. В сериале это, конечно, не самое главное, к тому же красоту нетрадиционных отношений уже не раз воспевали другие режиссеры (вспомнить хотя бы «Эдуарда II» Дерека Джармена). Проблема в упрощении любовной тематики. В современном кино любовь, во-первых, подчиняется красоте, что так удачно подчеркивает бездушное очарование Джиллета. Во-вторых, массовое кино четко разводит это чувство к двум полюсам — страсти и романтике. При этом нередко забывается, что любовь прекрасна в своем многообразии и между крайностями всегда есть множество промежуточных форм. Массовый кинематограф их избегает, поскольку показать такие формы действительно чрезвычайно сложно. Дайан не попыталась воплотить на экране это «мерзкое величие», рассчитывая, вероятно, что и читатель не смог бы его себе представить. Так и «трогательно мерзкая история любви» — а именно так анонсировали «Дурную биологию» в прокате — выпадает из тенденций современного кинематографа.

Между тем подобные правила действовали в западном кино далеко не всегда. В очередной раз хочется вспомнить «Уродов» (1932) Тода Броунинга. Несмотря на откровенно отталкивающие эпизоды, в этом фильме есть и по-настоящему прекрасные сцены. Самые трогательные отражают красоту чуткой любви Ганса и Фриды, двух маленьких людей (в прямом и переносном смысле слова), в чей тихий мир со своими коварными планами вторгается роковая соблазнительница. Однако истинная любовь возвышается и над интригами, и над жестокостью возмездия. Сам Броунинг считал свою картину не фильмом ужасов, а настоящей драмой. Режиссер попытался показать, что любовь бывает разной и она прекрасна для всех, даже тех, кто совсем не похож на нас. Уродство и любовь не враги, если любовь подлинная, и вечная история красавицы и чудовища — далеко не единственный вариант. Время рассудило иначе.

Первый отход от гуманистической идеи невольно совершил Дэвид Линч в своем дебютном фильме «Голова-ластик» (1977), снятом под влиянием лич-

«Повреждение мозга», режиссер Фрэнк Хененлоттер

«Существо в корзине», режиссер Фрэнк Хененлоттер

ной семейной драмы. Главный герой Генри Спенсер совершает благородный поступок — женится на бывшей девушке, когда узнает, что в тайне от него она родила недоношенного ребенка. Любовь их не выдерживает проверки на прочность. Когда супруга уходит, Генри, оставшись один с ребенком-уродцем, фактически сходит с ума. Любовь здесь пасует перед уродством. Спустя три года Линч снимает еще один фильм, где на первый план выходят физические отклонения, — знаменитого «Человека-слона». Эта лента более оптимистична (и более знаменита), однако в дальнейшем кинематограф, можно сказать, последовал именно за изначальными пессимистическими воззрениями режиссера.

Последние десятилетия были отмечены несколькими картинами, по-разному интерпретирующими сюжет Броунинга об общине монстров. По-разному в них трактуется и тема любви. Из драмы выросли чистые фильмы ужасов. В соответствии с требованиями жанра чаще всего любовь здесь дегуманизирована.

Иногда чувство это оказывается окутано зловещим мистическим ореолом, приходит, как орудие фатума. Такую трактовку можно увидеть, скажем, в «Гемоглобине» (1997) Питера Сватека. Страдающий загадочной смертельной болезнью крови сирота Джон Штраус ищет своих родственников (в надежде найти лекарство). И находит их в лице представителей аристократического рода Ван Даамов, чья самовлюбленность, выразившаяся в культе кровосмешения, привела к страшной дегенерации. Потомки прекраснейшей графини деградировали, превратившись в подземных чудовищ-людоедов; к ним и уходит Штраус, покинув любящую супругу, и встречает в подземелье новую любовь — родную сестру-близнеца. Овеянный мотивами Лавкрафта и снятый по его новелле фильм отчасти впитал идеи Броунинга, переосмыслив их на свой лад. Любовь здесь становится апофеозом деградации главного героя (пусть и не по его вине), а история завершается закадровым текстом: «Так Штраус нашел свою семью. Здесь он встретил и сестру-близнеца. И, хотя она могла любить себя сама (благодаря особенностям анатомии), она все же приняла его и полюбила». В этой фразе и цинизм, и ирония, но отчасти она несколько сглаживает мрачную развязку.

Напротив — никаких надежд не оставляет зрителю финал удивительно циничного скандального «Шоу уродов» Дрю Белла — римейка фильма Броунинга, вышедшего в один год с «Дурной биологией»[3].

Иную тенденцию теоретически мог бы представить трэш. Фрик-персонажи доказывают, что самые причудливые и даже зловещие формы самовыражения — не помеха для искреннего чувства; в жизни этим чудакам тоже не чужда романтика. Многие песни Леди Гаги посвящены любви и по-своему романтичны. Памятные комиксы Чарлза Аддамса, легшие в основу фильмов и сериалов о самой необычной американской семейке, также не лишены сентиментальности. Таким образом, если фрик-культура показала все разнообразие любовных отношений, то трэш-кино, став ее рупором, должно представить их красоту на экране. Но вновь все сложилось иначе.

Очевидно, что современный трэш отличается от того, что Хененлоттер снимал в 80-е и начале 90-х. Впрочем, дело не только в этом. Перенасыщенный сценами страсти, массовый кинематограф явно больше тяготеет к противоположному полюсу — романтике. Именно этим можно объяснить успех таких картин, как «Сумерки» и прочих вариаций на вампирскую тему. Романтизм здесь, казалось бы, вполне классический, порой принимает действительно интересные и красивые формы, однако нередко приводит к обратному эффекту, когда фрик-герои оказываются чуждыми традиционной романтике. Для нее они слишком нетрадиционны.

Многие режиссеры трэш-кино, стремясь лучше адаптировать свои работы для массовой аудитории, решают эту проблему достаточно своеобразно. Сохраняя образы фрик-культуры, они просто исключают из сюжета тему любви. Это нетрудно, учитывая, что современный трэш представлен в основном комедиями и откровенными хоррорами, где эта тема обычно не так важна.

Современный король трэш-кино Роб Зомби в своем фильме «Дом 1000 трупов» (2003), очередной вариации на тему семьи уродов, вывел персонажей, типичных для фрик-культуры. В его семейке Файрфлай нет людей с физическими отклонениями, а роль одной из злодеек даже исполнила очаровательная Шери Мун Зомби, супруга режиссера. Но любовной тематики в этом фильме нет в помине.

Примечательно, что трэш-кино постепенно покидают и мотивы уродства в его анатомическом понимании. Гример Габриэль Барталос, прославившийся благодаря работе над картинами «Человек тьмы», «Пятница 13-е» и «Техасская резня бензопилой», наглядно показал это в своем первом и последнем фильме «Без кожи» (2004). Компания откровенных фриков (на сей раз это пенсионеры-рокеры) сражается против семьи мутантов, подстерегающих легкомысленных путников. Эта абсурдная картина вполне явно демонстрирует враждебное отношение фрик-культуры к подлинному физическому уродству. Тема же любви в фильме откровенно высмеивается. Любовь здесь оказывается лишь набором букв на детских кубиках — L, O, V, E, высыпавшихся из разбитой головы одного из героев.

Первая особенность «Дурной биологии» заключается как раз в том, что она возвращает в трэш-кино обе темы.

Обилие в фильме откровенных сцен — несколько стандартных — и заключительная психоделическая оргия побуждают исследовать его с точки зрения психоанализа. Такие попытки в отношении других фильмов режиссера делались неоднократно. Так, в одном из выпусков программы телеканала ТВ3 «Другое кино. Страх» Александр Ф. Скляр, обсуждая творчество Хененлоттера, предположил, что «Существо в корзине» 1982 года является прекрасной иллюстрацией эротофобии — боязни интимных отношений, которую описал Фрейд. Безумно-абсурдная сцена в финале «Дурной биологии», где

[3] См.: Фоменко С. Возрожденный запрет. — «Искусство кино», 2011, № 3.

главная героиня Дженнифер обретает долгожданное счастье с ожившим и отделившимся от тела хозяина половым органом своего товарища по несчастью Батца, также отсылает к излюбленной фрейдистами теме кастрации. Но все же в случае с этой картиной психоанализ вряд ли будет уместен. Если отбросить характерный для режиссера гротескный, шокирующий антураж, то сюжет фильма сводится к самой настоящей истории любви.

«Франкеншлюха», режиссер Фрэнк Хененлоттер

Эротизм можно объяснить иначе. Как раз здесь обнаруживается первое сходство картины Хененлоттера с «Антихристом» Ларса фон Триера; по художественной структуре их работы сравнимы с произведениями де Сада, где философские идеи рассеяны среди чудовищных и эпатажных сцен, как редкие цветы среди руин. Главное — заметить их.

С большой долей вероятности можно сказать, что на этот раз источником творческого вдохновения для Хененлоттера послужили образы из книги «Курьезы и аномалии медицины»[4]. В этой вышедшей в начале прошлого столетия хрестоматии американских врачей Вальтера Гоулда и Дэвида Пайла описаны всевозможные отклонения и самые невероятные, хоть и не всегда достоверные, случаи из медицинской практики. Образ Дженнифер, девушки, родившейся на свет с семью клиторами, скорее всего, позаимствован именно оттуда. В первоисточнике описана история мужчины, некоего француза, чья бурная половая жизнь была обусловлена наличием у него нескольких половых органов.

Сюжет об органах тела, оживающих и восстающих против своих хозяев, использованный в западном искусстве впервые, кажется, еще Реем Брэдбе-

[4] Гоулд В., Пайл Д. Курьезы и аномалии медицины. М., 1992. В России эта книга известна в основном в медицинских кругах. Я искренне благодарен библиотеке Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, предоставившей мне для работы едва ли не единственный в городе экземпляр.

ри[5], в голливудских комедиях, фантастике и фильмах ужасов в последние десятилетия появляется очень часто, начиная с ныне почти забытого триллера «Язык-убийца» (1996) Альберто Скьяммы.

В центре истории Хененлоттера — жизнь двоих молодых людей, Дженнифер и Батца, вследствие врожденных физических мутаций не способных к нормальной половой жизни. И он, и она отчаянно пытаются наладить личную жизнь, занимаясь поиском «второй половинки». К сожалению, любовь для героев сводится исключительно к сексуальному желанию, удовлетворить которое из-за их печальной «уникальности» не так просто. Батц — привлекательный юноша и не страдает недостатком женского внимания, но половой акт с ним для обычной женщины смертельно опасен. А Дженнифер под влиянием давящих на психику гормональных сбоев убивает своих незадачливых любовников.

Важно то, что в остальном Дженнифер и Батц ничем не отличаются от обычных людей. Культ сексуальности пронизывает и современную молодежную культуру, и фрик-культуру, которая порой попадает в ловушку массовой. Нередко они оказываются взаимозаменяемы. Стремление привлечь внимание — главный мотив фрик-культуры — для многих молодых людей часто оборачивается погоней за яркой, кричащей сексуальностью. С этой точки зрения любовники Дженнифер похожи на нее. «Все будет хорошо. У нас все будет хорошо», — повторяет ее первый мужчина, когда они обсуждают их отношения, но зрителю очевидно, что говорит он лишь об интимной стороне этих отношений. Поняв, с каким физиологическим искажением женского тела он столкнулся, молодой человек бросает ее. «Посмотрите на них», — впоследствии рассуждает о «нормальных» людях Дженнифер, — самодовольные, они отвергают малейшее отклонение в природе. Я сама — отклонение, пусть и весьма причудливое. Но для них нет никакой разницы». Природа сделала Дженнифер и Батца монстрами с точки зрения «нормальных» людей, но отношение к любви извратилось прежде всего под влиянием самого общества. И люди с анатомическими особенностями, и фрики социально не адаптированы и потому бесконечно одиноки, тем более в большом городе.

Надо отметить, что эротические сцены в «Дурной биологии» намеренно навязчивы, и уже в середине фильма сильно утомляют. Возможно, это осознанный прием: Хененлоттер хотел, чтобы зритель смог почувствовать усталость от того фальшивого эротизма, которым пронизано наше общество.

Еще одна особенность картины — юмор. Весьма специфический, он присутствует во всех работах Хененлоттера (вспомним горе-хирурга Джеффри, разговаривающего с ногой своей возлюбленной во «Франкеншлюхе»), но в «Дурной биологии» комедийных элементов больше всего. Причин тому несколько. Отчасти юмор способствует установлению более близкого контакта картины со зрителем. Однако комические элементы служат не только для своеобразной эмоциональной «разрядки» атмосферы. Французский философ Жиль Делёз, анализируя тексты маркиза де Сада и барона Захер-Мазоха, обратил внимание на то, что для сюжетов мазохистского толка всегда характерен юмор, а для садистических — ирония[6]. Казалось бы, фон Триер и Хененлоттер нарушили это правило: садистская «Дурная биология» полна юмора, а мазохистский «Антихрист» — горькой иронии (ребенок героев погибает в момент наивысшего наслаждения, когда они занимаются любовью; некогда успешные люди в итоге фактически уподобляются животным). На самом де-

---

[5] См.: Беззубцев-Кондаков А. Вторжение. О рассказе Рея Брэдбери «Уснувший в Армагеддоне». — «Новый берег», 2009, № 25. Но это актуально для западной культуры. А вот российскому зрителю «Дурной биологии», скорее всего, вспомнится «Нос» Николая Васильевича Гоголя. Читал ли Хененлоттер эту повесть, неизвестно, но некоторые выступления его героя напоминают поведение гоголевского носа, который отделился от своего самодовольного хозяина, чтобы стать самостоятельным господином.

[6] См.: Делёз Жиль. Преставление Захер-Мазоха. М., 1992, с. 245—248.

ле никакого нарушения не произошло. «Она» в фильме фон Триера истязает супруга не меньше, чем себя, а завершается все омерзительной сценой кастрации. Вот он, садизм; отсюда и присущая ему ирония. В «Дурной биологии» Дженнифер и Батц, невольно погубив других, и сами страдают, и все равно продолжают фатальный поиск своей «второй половинки». Разве нечто подобное не описывал в «Демонических женщинах» Захер-Мазох? Так что юмор здесь вполне уместен. Сцены, в которых «смех» режиссера звучит вполне отчетливо, передают всю нелепость феномена сексуальной одержимости.

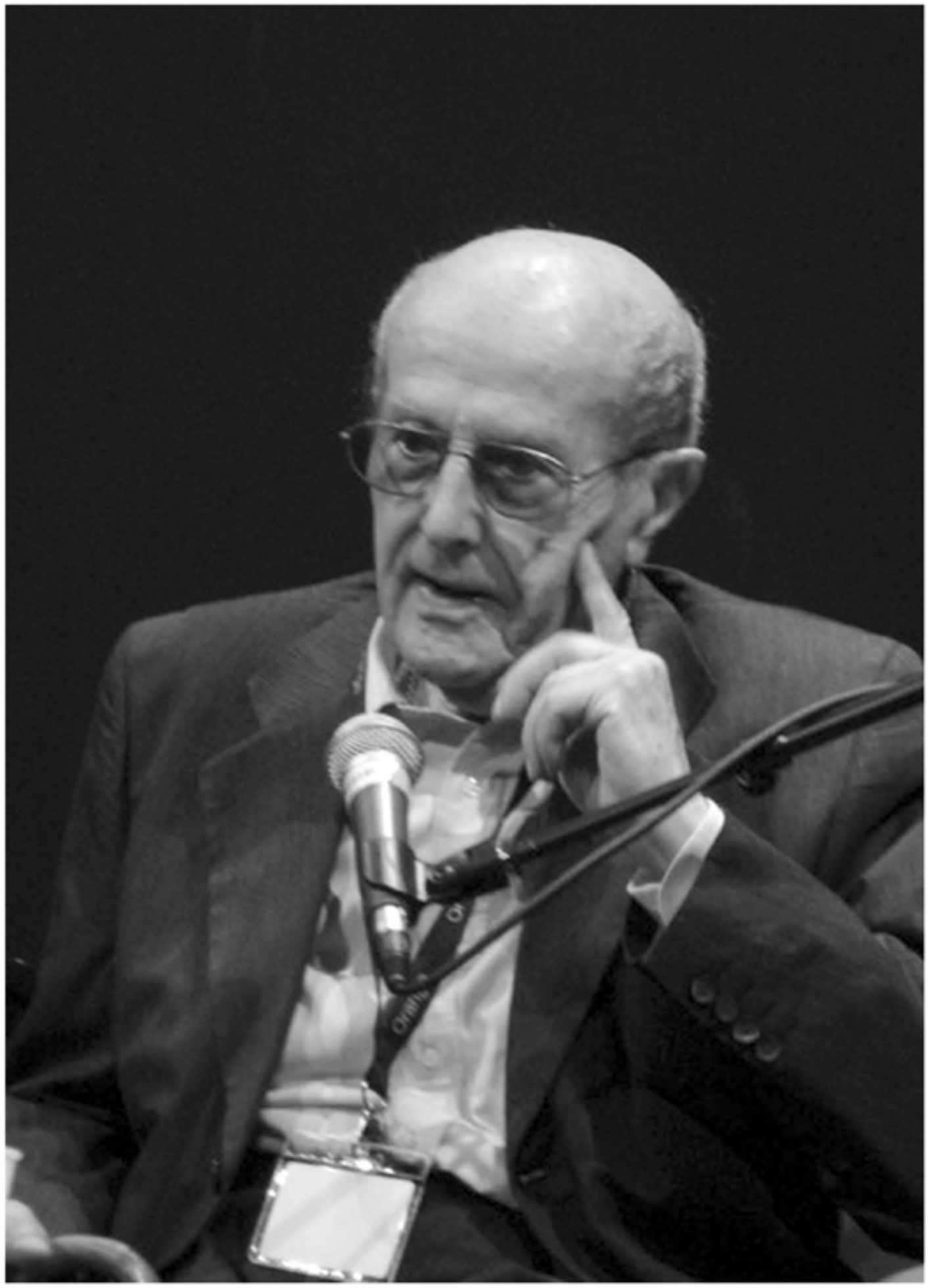
После долгих перипетий герои «Дурной биологии», наконец, находят друг друга. Случайность этой долгожданной встречи еще раз указывает на всевластие судьбы и бесконечное человеческое одиночество, от которого герои спасаются, прячась в физическом наслаждении. «Удовольствие можно получать в одиночестве. Я думала, что все люди так поступают», — говорит Дженнифер. На самом деле героям просто не к кому больше обратиться. Склонная к позерству Дженнифер озвучивает свои мысли, обращаясь к камере; в мире фильма она фактически говорит с воображаемым собеседником, который может быть и ею самой, и всем миром. Батц из-за личных комплексов лишен и этого — исповедаться он может только перед собственными наркотическими галлюцинаторными образами. Такова жизнь героев, и в ней обретение любви — по сути такая же роковая случайность, как и перетасовка хромосом, показанная в начале картины, превратившая персонажей в чудовищ.

Финал картины Хененлоттера также можно сравнить с финалом «Антихриста». Здесь ощущается та самая зеркальная близость, о которой говорилось в начале. У фон Триера — кастрация, у Хененлоттера — встреча героини с отделившимся от хозяина половым органом. Однако герои «Антихриста» безвозвратно утрачивают радость жизни, уничтожают сами себя. Это завершающий элемент их наказания за грех одержимости. А вот Дженнифер в итоге все-таки обретает желаемое. Результатом выстраданной любви становится не наслаждение, а рождение. Девушка производит на свет тоже странное, но жизнеспособное существо. При этом сами герои Хененлоттера погибают, но конец фильма — начало новой жизни, новой истории.

В своей картине Фрэнк Хененлоттер совершил своеобразное «возвращение к истокам». «Дурная биология» в каком-то смысле вернула в трэш-кино тему любви и дала новое направление самой фрик-культуре. Вместе с тем это фильм, возвративший хоррору подлинный драматизм, возродивший в нем гуманистические мотивы. Картину, оставшуюся фактически не замеченной критиками, не вызвавшую ни скандала, ни восторженных оваций, можно, тем не менее, назвать настоящим режиссерским триумфом.

МАНУЭЛ ДИ ОЛИВЕЙРА:

«Настоящая память — это жизнь»



Мануэл ди Оливейра

Зрители, посмотревшие «Странный случай Анжелики», наверняка задавали себе вопрос относительно рудиментарного характера использованных в нем спецэффектов. В связи с этим хочу открыто заявить о своей абсолютной приверженности кинематографу Жоржа Мельеса, в оценке которого проявляется удивительная несправедливость. А ведь ему следовало бы вручить

«Оскар» посмертно. Поскольку после него не было придумано ничего нового. Разумеется, технологии стали более совершенными, но по сути дела ничего не изменилось. Мельес, Макс Линдер и Чарли Чаплин придумали все инструменты режиссуры, и все, что делается сейчас, в той или иной мере лишь повторение их находок. Человек остался тем же. Просто сегодня он по-другому использует некоторые приемы, вносит в жизнь удобные ему изменения. Так, например, благодаря инновациям в области медицины я могу долго прожить. Кино, как и все виды искусства, лишь репродуцирует жизнь. А так как жизнь, по сути, не изменилась, то и кино осталось тем же. Ненависть, месть, любовь и революции существовали всегда, они обусловливают и нынешнее состояние общества, определяют нашу жизнь. В конечном счете человек существует на своем определенном уровне, но, изобретя науку и возомнив себя богом, он словно стремится оправдать свои деяния.

В середине XX века пожилой русский композитор, живший еще при царях, приехал в Португалию и произнес неслыханные слова. «Когда я слушаю современную музыку, в частности поп-музыку, я чувствую тревогу. Даже несмотря на ее прекрасное исполнение и звучание, я не вижу в ней ничего современного. Меня пугает мысль, что ничего не меняется». В любых проявлениях так называемого «современного» есть что-то хорошее и что-то дурное, происходит вечный конфликт между противостоящими силами. Хочется сослаться на древнего египетского философа времен фараонов, который однажды воскликнул: «Теперь, с появлением романов, мы потеряем память!» Я нахожу эту мысль великолепной. Ибо настоящая память — это жизнь. И, пытаясь ее воспроизводить, мы неизбежно ее искажаем. Выдумка есть плод ума человеческого.

Кино — синтез всех искусств. Оно возникло позже других медиа. Кино — это одновременно искусство и наука. Обращаться с ним надо осторожно, поскольку, как и всякая наука, оно может быть и великим благом, и великим злом. Одни режиссеры предпочитают показывать современный мир, другие с увлечением заглядывают в будущее. Я думаю о Чарли Чаплине и Рене Клере. Наблюдая за своими современниками, они предвосхищали их действия, осуществляли их грезы. Для этого не требовалось мощных спецэффектов, нужно было лишь довериться своему воображению. Когда Мельес прибегал к трюкам, он не пытался быть современным, он только стремился удивить.

До того как начать снимать кино, я занимался спортом и вел богемную жизнь. Взяв в руки камеру, я не старался воспроизводить собственный жизненный опыт, напротив, я хотел взглянуть на жизнь разных людей, народов. Быть гуманистом и оставаться при этом художником означает быть внимательным к другим людям. Я вспоминаю, как в Португалии обнаружили мертвой одну одинокую старуху, никто и не заметил ее исчезновения. Мы с коллегами-режиссерами и моими друзьями решили не терять из виду такие «невидимки», снимать фильмы, которые привлекали бы к ним внимание. Это была прекрасная романтическая идея, и следовало ее использовать.

Режиссер должен придерживаться определенной этики. Я никогда не использовал свое искусство для разрушения человека и, стараясь быть неизменно верным своему естеству, всячески отторгал любую политическую идеологию. Разумеется, художник ничего не делает случайно. Его взгляд на вещи, в частности, определяется характером его воспитания. Наша цель в том, чтобы быть как можно более гуманными. Я осознаю, что человек слаб, и, стало быть, поле моих режиссерских возможностей ограничено.

«Странный случай Анжелики» — не столько фильм о кино как таковом, сколько о механизме его воздействия. О том, как фотоаппарат может позволить человеку проникнуть в душу предмета или явления. В данном случае предметом стала прекрасная молодая женщина из богатой семьи, которая умирает сразу после замужества. Через объектив своего фотоаппарата молодой человек видит, как она, лежащая в гробу, открывает глаза, и безумно влюбляется в этот образ. Один португальский поэт сказал: «Душа подобна воздуху, которым мы

дышим: она входит в нас и выходит». При жизни наделенному телом существу приходится прилагать усилия, сдерживать свою душу. После смерти же душа полностью освобождается, может странствовать и возникать где угодно. Процесс ее высвобождения напоминает течение реки, впадающей в море.

Актер должен не изображать героя, а воплощать собой его сущность, тогда на экране остается лишь некая часть его личности. И жесты, которыми он

«Странный случай Анжелики»

пользуется по требованию режиссера, становятся чисто условными. Впрочем, так же и в жизни. Моя режиссерская задача заключается как раз в том, чтобы обнаружить людей, способных рассказать историю через такие условные жесты. Мне нравится сталкивать в своих фильмах любителей и профессионалов, и контраст в их игре не всегда очевиден.

Когда я пишу сценарий, я не думаю о конкретных актерах. Мною движет инстинкт. Я часто снимаю моего племянника Рикардо Трепа, мне нравится обыгрывать его внешность. Он каждый раз предстает в ином образе. Работая с актером, я вмешиваюсь в его игру лишь изредка, даю какие-то мелкие указания, показываю, как стоит подчеркнуть тот или иной жест или фразу в диалоге. В остальном я отпускаю вожжи, даю им полную свободу. У меня нет определенного метода. Каждый актер работает, как умеет. Я не являюсь поклонником Брессона, добивавшегося нужной ему определенной достоверности в игре актера, не придерживаюсь методов нью-йоркской Актерской студии, направленных на раскрытие глубинных чувств героя. Я работаю с каждым актером, учитывая его профессиональный уровень и особенности его личности.

Еще до начала съемок я точно знаю, что должно происходить в каждом кадре. Рисую некий план и даю его сотрудникам, которым потом предстоит воплотить мои идеи. Иногда все получается даже лучше, чем было задумано, иногда — нет. Очень важно иметь надежных коллег. Но каждый режиссер должен уметь и сам заменять их: выставлять свет, выбирать оптику, выстраивать фокус, использовать все возможности камеры. С ней нужно играть, как, кстати, и с бюджетом, который подчас диктует вам правила. Если финансовые возможности ограничены, следует быть предельно точным при выборе кадра, угла съемки. В целом, чем меньше в фильме планов, тем он более понятен зрителю. Ошибочно полагать обратное.

Мне часто приходилось экранизировать романы. В частности, я снял картины по романам «Утраченная любовь» Камилу Каштелу Бранку и «Шелковая туфля» Поля Клоделя. К экранизации последнего я подошел с большой тщательностью, старался быть максимально близким к тексту Клоделя. Поэтому фильм длится около семи часов. Книга служила мне ориентиром, по ней я и выстраивал картину. Я старался действовать, как живописец, который,

«Странный случай Анжелики»

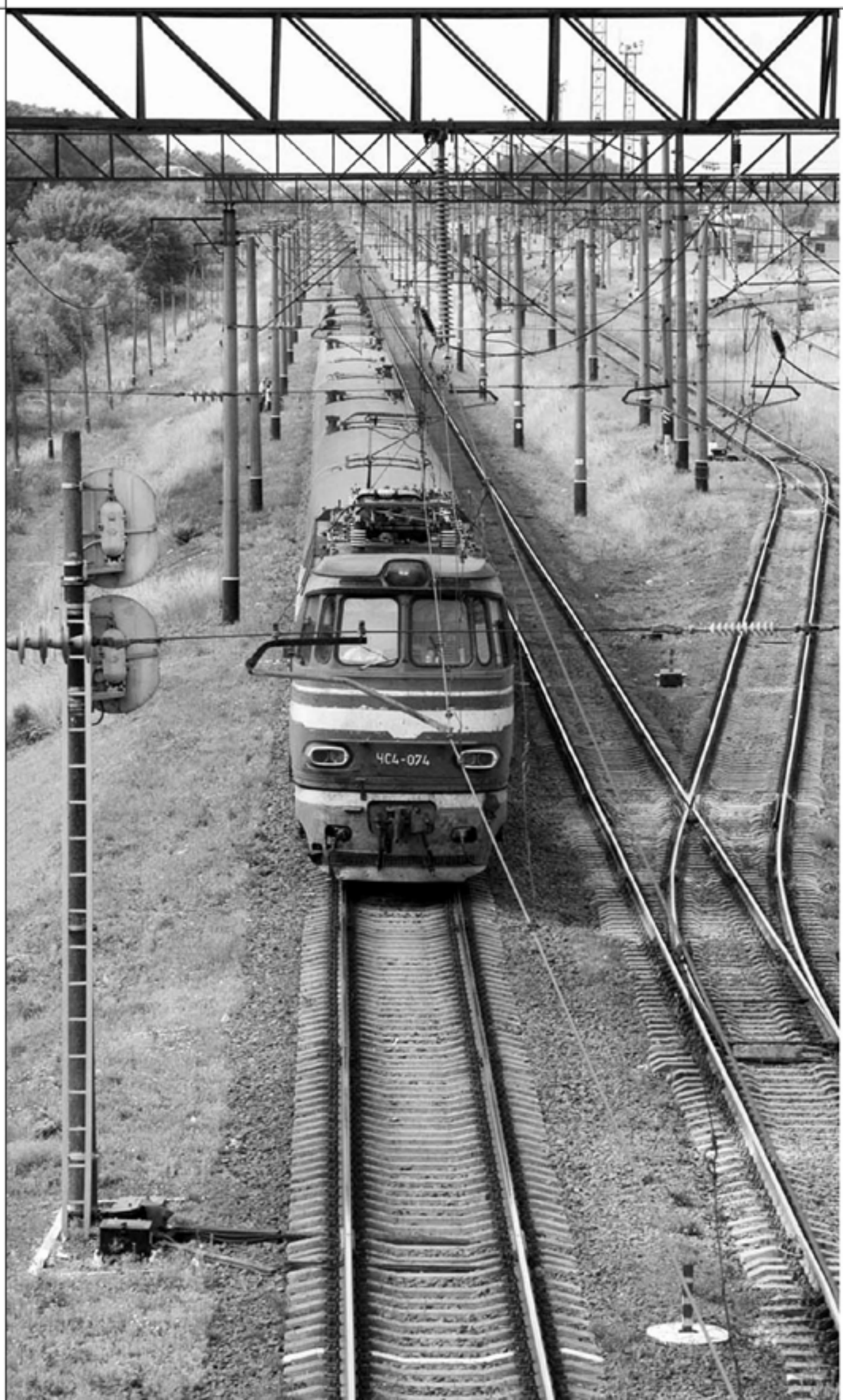
нанося мазки на холст, создает образы своих героев. Кстати, все художники эпохи Возрождения писали картины на одни и те же религиозные сюжеты, но их картины отличаются друг от друга. Почему? В этом вся загадка творчества. Оригинальность каждого полотна зависит от чувств авторов, и это на самом деле трудно понять. Жизнь и искусство суть вещи непознанные. Начиная создавать фильм, каждый режиссер оказывается безоружен. Поэтому он должен иметь ясное представление о том, что намерен снимать, иначе все пропало. За свою долгую жизнь я ясно понял одно: человек представляет собой абсолютную тайну. Поэтому мне так трудно объяснить, как я снимаю свое кино.

Записал Тома Борез

Studio Ciné live, 2011, N 25

Перевод с французского А.Брагинского

Ч Т Е Н И Е



ЕЛЕНА КОРОЛЬКОВА

Москва...

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ
ЛИЧНЫЕ ДЕЛА
2010

Господа,
Маски сброшены,
Карты разложены.
Получаем кому что положено.

Господа,
Вы не поняли самого главного,
Вам хотелось течения плавного,
Все мы в зеркале славные…

Земфира. «Господа»

Часть первая

Воочию и на ощупь (октябрь)

Обледенелый и бесснежный октябрь, без проблеска солнца. Ледяной ветер гоняет по скользкому асфальту мусор, пластиковые стаканчики, обертки от шоколадных батончиков, пленки от сигаретных пачек, окурки. Ветер закручивает все это в кольцо. Огней становится больше: в Москве наступает вечер. Утром Москва бледно-серо-синяя, сонная. Днем — бледно-серо-желтая, раздраженная. А вечером вспыхивают огни, и они всё ярче от наступающих сумерек. Свет в окнах: тут и там, тут и там...

Раньше Лена любила воображать, что огни в окнах домов загораются не случайно, они включаются в той или иной последовательности, чтобы донести до нас какую-то информацию. Ей казалось, что вон в том доме огни зажглись в форме креста, а там — в форме буквы «Б»... И все это не просто так.

Сейчас Лена стоит захлестнутая всей этой Москвой: все большое, все нарочито шумное, громкое, яркое, высокое, огромное. Шоссе — широкое, в шесть полос, по нему беспрестанно мчатся машины. Шум. Шуршание. Гудки. Визг и лязги. Дома вокруг маленьких людей выросли под самое серое небо. Огней в них не счесть. Люди, люди, люди... Выкрики, обрывки фраз, телефонные звонки...

На остановке автобуса группа ларьков: «Крошка Картошка», «Бигмак», «Кофемак».

Лена сует глубже руки в карманы короткой коричневой куртки. Длинные темно-каштановые волосы туго собраны в хвост. Ни один волосок не отделяется от прически. Вообще, весь вид ее скромный и сдержанный: темные брюки, неприметные черные ботинки, бледное, но приятное лицо без косметики... Она могла бы показаться невзрачной, если бы не осанка и открытый искренний взгляд.

Рядом с Леной двое: Гаря, длинноволосый парень лет двадцати двух, и Паша, высокий парень двадцати трех лет с густыми темно-рыжими вихрами волос и с жесткой рыжеватой щетиной. Через плечо у Паши висит большая сумка. В руке — бумажный стаканчик с надписью «Кофемак».

— Исаев совсем охренел, переманил у меня людей и не заплатил им, — говорит Паша.

— А чё ты хочешь, Паш? Чурка! — отвечает Гаря.

Лена испытывает неловкость, потому что парни разговаривают между

собой, будто ее нет. Она, делая вид, что с интересом рассматривает ларьки, глядит мимо парней.

— Чего я хочу?.. — задумчиво говорит Паша. Отпивает из стаканчика и отвечает: — Блондинку в постель.

Лена краснеет, отворачивается.

— А что, проблема? — спрашивает Гаря.

— Проблема, Гаря, проблема. Блондинок много — той самой нет, — отвечает Паша.

Лена при этих словах быстро и как-то взволнованно смотрит на Пашу. Паша на это ее движение не обращает внимания. Снова отпивает из стаканчика плохой ларечный кофе.

— О, наш автобус! — говорит он.

Паша смотрит мимо Лены в сторону шоссе. Она оборачивается. К остановке подъезжает зеленый автобус. Паша обращается к Лене, хотя до этого ни разу даже не глянул в ее сторону:

— Ты давай не отставай, иди все время за мной. У тебя проездной есть?

— Нет, — отвечает Лена.

— Ладно, возьми мой, а я проскочу.

И речь, и движения Паши нарочито уверенные и легкие. Так ведут себя мальчики, которые случайно оказались в лидерах, в почете, а в душе у них неуверенность и тревога от затаенного осознания, что лидерство подложное.

Лена, Паша и Гаря идут через гигантский павильон «Крокус Сити». Это огромная коробка без перегородок. Потолок так высок, что его даже не видно при неярком освещении. Кажется, там наверху — бездна. В павильоне готовится выставка. Все опутано проводами. Операторы с камерами. В центре сцена. Множество прожекторов. На возвышенности стоит настоящий вертолет. Дальше — шикарные машины, мини-рестораны, украшения, дорогая коллекционная мебель, большие шоколадные животные, шоколадные фонтанчики... Все сияет, как во сне. Слепит глаза своим великолепием. Бессмысленным ярким великолепием. Паша и Гаря, не глядя по сторонам, целенаправленно и быстро шагают, переступая через шнуры, разбросанные тут и там по полу. Лена едва успевает за ними; она восхищенно смотрит по сторонам.

— Давай-давай! Быстрее! — торопливает Лену Паша, заметив, что она разглядывает сияющие кристаллы Swarovski.

Человек тридцать девушек и парней переодеваются в подсобке в форму официанта. Паша стоит тут же и что-то записывает в блокнот. Девушки раздеваются до лифчиков, совершенно не стесняясь парней, которые, тоже не стесняясь, снимают джинсы, остаются в трусах, натягивают черные брюки. Буднично, спокойно, привычными движениями. Сумки и одежду все скидывают прямо на пол возле стены.

Тут же стоят столы с сотнями уже наполненных водкой хрустальных рюмок. Сотни бокалов с белым и красным вином. На другом столе — неисчислимое количество тарелок с канапе и бутербродами.

Лена снимает свою курточку. Под курточкой коричневая «олимпийка». Лена запихивает курточку в свою небольшую тряпочную сумку. Куртка едва-едва помещается. Лена ставит сумку на пол. Бросает взгляд в сторону Паши. Он бегло оглядывает официантов, прищуривается: он считает их «по головам».

Лена снимает «олимпийку», кладет ее на сумку и остается в белой блузке с короткими рукавами и круглым вырезом на груди. Девушка по соседству — невысокая крашеная блондинка в форме — видит ее и говорит:

— Ты что? Тебя так не пустят!

Лена смотрит по сторонам: все девушки в белых рубашках, застегнутых под самое горло и с длинными рукавами. Никто ни на кого не обращает внимания, каждый монотонно, привычными движениями, как-то обреченно выполняет свою задачу. Некоторые перекидываются бессмысленными скучными фразами.

— У меня другой нет, — говорит Лена.

— Погоди!

Девушка зовет Пашу. Он хмурится, подходит. Смотрит на Лену сверху вниз.

— Блин! — говорит он.

Лена хмурится и опускает голову. Паша смотрит на нее, как на неисправную вещь.

— Ладно... — говорит он. — Наденешь мою рубашку.

— Как?

— Она тебе, конечно, велика будет, но ничего.

Паша вынимает из своей сумки белую шелковую рубашку и протягивает Лене.

— Надевай! — безапелляционно командует он. — Все равно я сегодня работать не буду.

— Может, я лучше домой пойду? — говорит Лена.

— Ты для этого три часа сюда добиралась? — спрашивает Паша.

Лена стоит в нерешительности. Держит рубашку в руке. Паша не уходит. Лена бросает на него смущенный взгляд. Он уже не обращает на нее внимания, уставившись в блокнот. Лена растерянно смотрит по сторонам.

— Стесняется! Тоже мне... королева! Пришла работать, так не строй из себя! — звучит женский голос из толпы официантов.

Лена краснеет, смущается.

— А может, у нее там золотые!.. — выкрикивает парень и делает жест, будто поднимает перед грудью два арбуза.

Девушка, позвавшая Пашу, берет Лену под руку и кричит парню:

— А ну! Хайло свое закрой! — Лене же тихо говорит: — Давай я тебя прикрою.

Она берет Ленину «олимпийку» и растягивает ее так, чтобы закрыть Лену от посторонних взглядов. Лена быстро переодевает рубашку.

— Спасибо, — говорит она девушке.

— Ты что, в первый раз, что ли? — шепотом спрашивает та.

Лена в ответ едва заметно кивает. И бросает украдкой быстрый взгляд в сторону Паши.

— Только ему не говори. Я соврала, что уже работала.

Девушка искренне смеется.

— Тоже мне конспираторша! Да все так делают. Тебя как зовут-то?

— Лена.

— Меня — Оля. Держись рядом со мной, не пропадешь.

Лена в белой мужской рубашке, на три размера больше, стоит перед Пашей. Оля пытается привести рубашку в «солидный» вид, подтыкает ее под передник, который Лена повязала поверх черных брюк.

— А куда вещи деть? — спрашивает Лена.

Паша бросает взгляд на кучу сумок и шмоток, образовавшуюся у стены. Вздыхает.

— Ай, ну и проблем с тобой! Взял на свою голову, блин. Ладно, давай, — говорит он и протягивает руку, чтобы забрать у Лены вещи.

Лена опускает руку с вещами и тихо отвечает:

— Спасибо, не надо...

Паша самовольно забирает у нее из рук вещи. Украдкой улыбается.

— Ладно! Чего ты? — риторически бросает он.

Запихивает Ленины вещи в свою сумку. В его глазах сверкает огонек.

Вдоль строя официантов медленно идет высокий парень в строгом костюме. У него раздраженные красные глаза. Он рассматривает людей с неким презрением. Руки держит сцепленными за спиной.

— Так, ты — домой! — говорит он парню-таджику.

— Почему?! — взвивается тот.

— Ты еще спрашиваешь?!

Таджик выходит из строя, с ненавистью глядя на красноглазого.

— Ты! Домой! — говорит красноглазый полной девушке.

Девушка покорно, склонив голову, выходит из строя. На глазах ее появляются слезы.

— Ты! Пирсинг снять! — командует красноглазый девушке с сережкой в носу.

— Я не могу, она приросла, — с испугом говорит девушка.

— Тогда домой!

Парень приближается к Лене. Она стоит, бледная, смотрит прямо перед собой.

— Ты! Следом за теми! — говорит парень девушке, стоящей рядом с Леной.

Девушка выходит из строя. Сквозь зубы тихо шепчет: «Да пошел ты!»

Парень проходит мимо Лены, ничего не сказав. На щеках у Лены появляются пятна румянца. Строй заканчивается, и парень окидывает властным взглядом оставшихся.

— Так, оставшиеся, учить меню! Всех проверю. Через двадцать минут выход в зал, кто не будет знать меню, отправлю домой! Ясно?

Официанты разбирают листочки с меню. Лена тоже берет листочек. На нем список блюд:

Канапе с греческими креветками;
Ливанские «сигареты»;
Канапе с красной икрой;
Канапе «Ибица».

Официанты вслух произносят эти затейливые названия и толпятся возле стола с блюдами.

— Эй, повар, а какие тут ливанские «сигареты»? — спрашивает одна официантка.

Повар указывает на блюдо, в котором лежат трубочки из теста.

— А «Ибица» где?

Поднимается шум. Лена пытается пробиться к столам, чтобы подсмотреть блюда. Она выглядывает поверх голов, встав на цыпочки.

— Так, внимание! — кричит красноглазый менеджер. — Собрались все и слушаем меня. Я сказал: заткнитесь! Ну что за бараны! — Когда все собираются в кучу вокруг него, он медленно, чеканно, отчетливо выговаривает: — Через пять минут выход. У каждого из вас штрафные карточки: выходите курить без спроса — штраф, увижу, что едите или пьете то, что предназначено для гостей, — штраф, неопрятный внешний вид — штраф. Публика сегодня серьезная, какая-то жалоба от гостей — штраф на всю заработанную сумму.

Официанты стоят, замерев перед менеджером. Лена вглядывается в их лица и не видит ни злости, ни негодования, ни ненависти к красноглазому: официанты слушают его внимательно и спокойно.

Менеджер берет со стола поднос и демонстративно держит его одной рукой на весу.

— Подносы держим вот так! Увижу, что носите в обеих руках, — штраф! Итак, по моей команде каждый берет поднос с алкоголем и в зал! Поднос опустел — сразу сюда за новым. Не прохлаждаемся! Замечу, что шатаетесь без дела, — штраф!

Лена идет по залу «Крокус Сити» с подносом на одной руке. На подносе бокалы с белым вином. По залу прогуливаются шикарно разодетые посетители. Среди них есть даже знаменитости. Люди тихо беседуют между собой, смеются. Берут с Лениного подноса вино. Проходят дальше. Лена тоже идет дальше. Многие снова берут вино с ее подноса, не замечая ее существования. Вино на подносе заканчивается. Лена идет в подсобку. Оттуда навстречу ей выныривают такие же девушки с подносами. В подсобке суета. Лена хватает поднос с красным вином и выходит в зал. В зале никакой суеты, все чинно и степенно. Лена держит спину прямо. Голову не опускает. Сдержанно улыбается.

Навстречу Лене идет Ольга. Она подходит ближе и шепотом бросает Лене:

— Ты чего так стараешься? Бегаешь взад-вперед. Забей! Пусть другие работают.

Лена заходит с пустым подносом в подсобку. Она видит, что человек десять официантов сидят на ящиках и едят бутерброды, предназначенные для гостей, некоторые из ребят пьют вино из бокалов. Кто-то даже курит. Среди них Ольга. Она кричит Лене:

— Эй, иди к нам, поешь.

Лена отрицательно качает головой. Берет поднос с бутербродами и идет в зал.

— Медаль хочет заработать, — говорит ей вслед кто-то из парней, жуя бутерброд.

Лена идет по залу с подносом. Все расплывается у нее перед глазами.

В зале почти не осталось гостей. Музыка стихла. Лена идет по залу с подносом. Ей навстречу, пошатываясь, идет шикарная блондинка в дорогущем коротеньком платье и в блестящих туфельках на высоченном каблуке. Волосы развеваются. Блондинка пьяным голосом спрашивает Лену:

— В этом направлении я найду шампанское?

Лена отрицательно качает головой.

— А где я найду шампанское?

— Нигде.

— Нигде?! Тогда я покидаю это место! — отчаянно говорит девушка и идет прочь, беспомощно шатаясь и оступаясь.

Лена собирает со стола пустые бокалы, составляет их на поднос. Мимо нее проходит Ольга.

— Не знаешь, где Паша? — спрашивает ее Лена.

— А зачем он тебе?

— У него мои вещи, — говорит Лена.

— Он свинтил еще в десять.

— Как?

— А вот так.

— И что делать?

— А я знаю?

Лена сидит на деревянном ящике в подсобке, прислонившись спиной к стене. У нее совершенно обессиленный вид. Другие официанты чувствуют себя бодрее. Они постоянно громко смеются и перекликаются друг с другом, часто перемежая реплики матом.

— Как домой-то, бля, охота! — говорит одна из девушек. — Лечь в ванну и прям там пельменей поесть.

— Зая, а может, вместе? А? Примем ванну? — игриво говорит ей официант лет двадцати пяти.

— После такой работы долго отмываться придется, — вставляет девушка, сидящая по соседству.

— Надо еще проверить, годишься ли ты на что, — весело отвечает первая девушка парню.

Общий хохот.

— Поверь, ты не пожалеешь.

— А чё, давай, поехали! — решается девушка.

Другой официант подходит к Лене и говорит:

— Хочу открыть тебе один секрет. Ты очень понравилась моему другу, но он стеснительный, боится подойти...

— Отвали, — коротко говорит ему Лена.

— Ну зачем так грубо? Такая симпатичная девушка и так хамит, ай-ай-ай.

— Ты не понял? Отвали от меня, — говорит Лена.

— Много о себе мнишь, подруга, — огрызается парень, — кому ты нужна?

В подсобку заходит мужчина кавказской национальности в сером элегантном пальто с шарфом. Он говорит с сильным акцентом:

— Ай-ай-ай, как нехорошо! Да, какие работники прекрасные у Паши, а он такой плохой — бросил вас. Предатель он. Не работайте больше с ним, работайте со мной...

— Исаев, ты нам зубы не заговаривай! Деньги когда отдашь? — огрызается одна из девушек.

— У Паши своего спрашивайте, он отвечает за вас, — отвечает кавказец Исаев.

— Нет его! Не видишь, что ли?! Ты с ним должен был расплатиться; так заплати сразу нам! Мы что, бесплатно тут пахали?! — выкрикивают девушки вразнобой. — Как домой добираться будем в два ночи? Почему остальных отпустили на метро? Мы вкалывали на вас, и нас же нае**али!

— У меня ребенок дома один! Мне завтра на работу в девять, а я еще тут сижу! Кто мне даст денег доехать до Красногвардейской? — кричит та самая девушка, которая пригласила к себе парня-официанта.

— Ой, что ты кричишь! До Красногвардейской четыреста рублей на такси! — отвечает кавказец.

— Да что ты?! — вздорно кричит девушка. — А четыре тыщи не хочешь?!

Лена сидит и не обращает внимания на происходящее. Голоса и шум сливаются в одно монотонное гудение. Ольга подходит и садится рядом с ней. В руке у Ольги ярко-оранжевая куртка и такая же оранжевая сумка из кожзаменителя.

— Устала? — спрашивает Ольга.

— Есть немного, — отвечает Лена.

— Ты, главное, не старайся особо, понимаешь? Тут тебе за это никто спасибо не скажет.

— Я так не могу.

— Чего ты не можешь?

— Да так... — отмахивается Лена.

— А ты откуда Пашу знаешь?

— Да я его и не знаю.

— В смысле?

— Позвонила по объявлению, он взял трубку, сказал: работа есть в «Крокусе», сбор официантов там-то... Встретились, я опоздала, правда, все уже ушли, ну, поехали сюда, вот и все знакомство.

— И он уже тебе свою рубашку дает? Что-то ты недоговариваешь.

— Говорю же, мы с ним парой слов перемолвились всего.

— Ясно, — говорит Ольга.

Она молчит несколько мгновений, размышляет.

— А ты сама откуда?

— Издалека.

— Зачем в Москву пожаловала?

Лена некоторое время молчит. Потом начинает:

— Моя мама никогда не была нигде, кроме нашего городка. Маленький город и мелкий. Меня и сестру мама растила одна, работала на трех работах, подъезды подметала за тридцать рублей в месяц. Деньги собирали с жильцов, по рублю с каждой квартиры. Так вот, некоторые не хотели платить, говорили: «А мы не просили убирать, нам не надо». И я это слышала и видела, как они захлопывали дверь у нее перед носом. А теперь я могу сделать так, чтоб она не думала, что все это было зря. Должна так сделать. Мама мечтает, чтоб я не повторила ее судьбу. А я просто хочу сделать для нее чудо. Потому и приехала.

— Ясно. Не унывай! Москва — большая лотерея! Тут возможностей море: нормальный официант за такой вот «сейшн» тысячи три срубает. Уметь надо. Не переживай, привыкнешь, врубишься, тоже станешь «бабки» заколачивать!

Лена с грустной улыбкой смотрит мимо Ольги.

— Ладно, пора по домам. Тебе куда ехать? — спрашивает Ольга.

— В Медведково.

— А мне тут рядом, на Сходненскую. Если хочешь, поедем ко мне, перекантуешься?

— Нет, спасибо.

Лена отрицательно качает головой.

— Ну, как хочешь. Вот тебе мой телефон.

Ольга протягивает Лене бумажку с номером телефона.

— Если что: работа нужна будет или еще что — звони.

— Спасибо тебе, — говорит Лена.

— Ну я пошла. Бывай!

Лена надевает свою курточку на тоненькую шелковую рубашку...

Она идет к выходу из павильона. Видит, что на стуле в сторонке сидит красноглазый менеджер. У него измученный вид, он опустил голову на грудь, руки свесились по бокам. Он спит.

Лена выходит из павильона «Крокус Сити». Ночь. Огромные электронные часы на павильоне показывают 02:23. Рядом шумит МКАД. На площадке перед павильоном стоят машины с «шашечками» такси.

Лена стоит на крыльце, ежится от сильного ветра. Смотрит по сторонам. Трое официантов выходят из «Крокуса».

— Тебе куда? — спрашивает одна из девушек.

— В Медведково.

— Не, нам в Кунцево.

Они все трое садятся в одну машину, и машина уезжает.

Лена остается совсем одна. Она лезет в сумку. Роется там. Вынимает кошелек. Открывает его. В кошельке одна купюра в пятьсот рублей. Больше ничего нет.

Лена подходит к одному из такси. Водитель открывает дверь, издалека заметив, что девушка направляется к нему.

— Сколько до Медведкова? — спрашивает Лена.

— А, слушай, две тыщи подойдет? — с акцентом говорит таксист-кавказец.

Лена разворачивается и идет прочь от машины.

— Урод, — говорит она тихо себе под нос.

— А, слушай, девочка, за сколько поедешь? За полторы поедешь? — кричит ей вслед таксист.

Остальные таксисты-кавказцы тоже повыскакивали из машин и кричат вслед Лене:

— Стой, девочка, за сколько хочешь? За тыщу хочешь?

Лена морщится и идет прочь, в сторону шоссе. Ее догоняет один из таксистов. Полный кавказец лет сорока пяти.

— Я в Медведкове живу, сейчас домой поеду, тебя могу за пятьсот довезти, — говорит он.

Лена останавливается.

— Ладно, — говорит она.

Лена сидит в машине на сиденье рядом с водителем. Мимо пролетают боль-

шие указатели МКАД. Дорога почти пуста, и машина едет на высокой скорости. Лена смотрит в окно, отвернувшись от водителя. Тот поглядывает на нее с интересом. Лена еще больше старается отвернуться и вжаться в сиденье, замечая его взгляды.

— Приезжая? — спрашивает водитель.

— Да, — тихо отвечает Лена.

— Все в Москву едут, — протяжно говорит водитель. — В Москве большие «бабки» крутятся.

— На всех не хватит.

— Хватит и еще останется. Надо только голова иметь! Я вот в Москву приехал — ничего не имел, теперь тачка имею, квартира имею, «бабки» имею, что хочу, могу купить. Вот это, я понимаю, жизнь. А без денег — тьфу! Без денег человек слабый.

Лена с неприятным удивлением смотрит на самоуверенно рассуждающего водителя.

Машина останавливается возле пятиэтажного кирпичного дома.

— Это не мой дом. Вы ошиблись, — взволнованно говорит Лена. Она смотрит в окно. — Не мой дом! — выпаливает она.

Оборачивается к мужчине. Тот сидит и самодовольно улыбается.

— Слушай, девочка, зачем ты в Москву приехала? Чтоб богатым прислуживать?

— А какое вам дело?

— Слушай меня. Я тебе помогу, будешь много денег иметь. Ты молодая, красивая, будешь много получать. Тебе ведь деньги нужны, я знаю, всем деньги нужны.

— Обойдусь как-нибудь.

Лена тянет руку к ручке двери. Водитель хватает ее за руку. Лена с ужасом смотрит на его огромную волосатую кисть.

— Сиди тихо, — уверенно и спокойно говорит водитель.

Лена замирает. Она медленно поворачивает голову, встречается взглядом с пустыми черными глазами мужчины. В них сверкают желтые огоньки. Ленино лицо искажается от страха, губы кривятся.

— Ты что, думала, я тебя по Москве за пятьсот рублей катать буду? Ишь, хитрая какая. Понаедут тут...

— Простите, я не знала... у меня больше нет, — кротко говорит Лена.

Она смотрит в окно. Видит неподалеку круглосуточный павильон «Продукты». Опускает глаза в пол.

— Э, это ничего, такой красивый девушка всегда есть чем заплатить, — весело говорит мужчина.

Он поглаживает Лену по волосам и ухмыляется. Лена поднимает голову, смотрит на него.

— Женщина должна повиноваться мужчине, — говорит тот поучительным тоном.

Лена согласно кивает головой.

— Хорошо, — говорит она.

— Вот и молодец. За все надо платить, девочка. Умной будешь, в Москве не пропадешь.

Мужчина несильно тянет Ленину голову за волосы к своей ширинке.

— Вы меня так выручили, — говорит Лена, — даже не знаю, что бы я делала... там... на морозе, до утра.

— Ну, говори поменьше!

— Да-да. Я и ничего... я только выпить хотела... для настроения. Для бодрости. Понимаете?

— Аааа, — тянет, сладострастно улыбаясь, водитель.

Лена натянуто улыбается ему.

— Угостите девушку пивом, — говорит она.

Водитель трогает своей лохматой лапой Ленину коленку.

— Ну хорошо, — говорит он, — подожди меня, сладенькая.

Водитель выходит из машины и направляется к круглосуточному павильону. Лена бросает быстрый взгляд в окно машины. Она видит, что водитель подошел к павильону и зашел в него. Лена хватается рукой за ручку двери. Водитель оглядывается на пороге и машет ей. Лена не двигается, только улыбается и кивает. Мужчина исчезает за дверью павильона. Лена резко дергает ручку. Открывает дверцу. Выскакивает из машины. Быстро бежит от дороги во дворы.

Она долго плутает в темноте по дворам многоэтажных домов. Пытается попасть в подъезд, но все подъезды оснащены домофонами или кодами, и попасть в них невозможно. Лена слы-

шит голоса и шаги. Забирается под балкон первого этажа, забивается вглубь к стенке, сидит там, притаившись. Шаги и голоса приближаются. Лена затаивает дыхание. По дорожке мимо дома проходит парочка. Они беззаботно болтают, женщина смеется. Лена крестится. Когда парочка удаляется, Лена вылезает из-под балкона и бежит дальше.

Лена сидит на полу в своей крошечной комнате, прижавшись спиной к стенке. В комнате стоит узкая кровать. На кровати мягкий зеленый плед. Плюшевый медведь у подушки. На стуле висит такой же теплый зеленый плед. Три иконы на полочке над кроватью. На стене висят фотографии. На столе стаканчик с ручками и стопка тетрадей. Две книги. Юрий Казаков — «Голубое и зеленое», Достоевский — «Бесы». На полу небольшой коврик. Высокий цветок в кадке. Окно занавешено прозрачным тюлем.

Лена горько плачет. Плечи ее трясутся от рыданий. Щеки мокрые. Она вытирает слезы с лица ладонями. Слезы текут и текут, снова и снова смачивая щеки.

— Дура, идиотка...

Лена поднимает заплаканные глаза на иконы.

Лена идет по одной из центральных улиц Москвы. Над нею возвышаются величественные монументальные здания. Дух захватывает от их величия, от той старины, что веет от них. Лена разглядывает все это великолепие, задрав голову. Она случайно налетает на парочку, целующуюся прямо посреди тротуара. Лена извиняется, отпрыгивает от парочки, те мельком оглядываются на нее, продолжают целоваться.

Она медленно идет дальше.

Спускается в большой подземный переход. Она сразу же слышит отражающуюся от стен музыку — кто-то играет на флейте. Вдоль стен перехода стоят картонные коробки. На коробках разложены товары; дешевые украшения, одежда, обувь, веники. Парень продает ножи. Женщины с уставшими лицами держат перед собой на «плечиках» кофты. Сухая черная старушка с опущенным к земле лицом стоит, прижавшись спиной к бетонной стене перехода, и протягивает прохожим сложенную «лодочкой» ладонь. Неумытая девушка в грязной одежде стоит, прижав к груди картонку с надписью: «Помогите, умирает маленький сын». У нее опустошенный вид. Под ногами коробка, в которой почти пусто. Весь этот жуткий «организм» подземного перехода живет своей особой сложившейся слаженной жизнью. Все эти люди проводят здесь день за днем. При появлении поблизости человека в милицейской форме по переходу пробегает волна страха и суеты. Мгновенно сворачиваются «торговые ряды». Женщины судорожно прячут в сумки или прямо под пальто свой товар.

Люди проходят по переходу быстро, не глядя по сторонам. Лена рассматривает «жителей» перехода с мрачным интересом. В самом конце перехода стоит «источник» музыки. Это толстая длинноволосая девушка в длинной до пят широкой юбке. Ее грязные темные волосы разделены на прямой пробор, голова повязана плетеной тесемкой. Девушка очень хорошо играет на флейте. Лишь приблизившись, можно увидеть у ее ног магнитофон с прикрученным к нему микрофоном. Звук, основная его сила, раздается из магнитофона, девушка лишь слегка подыгрывает записи. У ее ног стоит девочка лет трех.

Лена поднимается из перехода, осматривается. Прямо у выхода стоят трое мужчин в защитной форме. Один из них играет на гитаре, и все трое они поют что-то о взрывах и об Афгане. У одного из мужчин нет ноги.

Но Москва все же красива; широкая улица с будто вырезанными из мрамора могучими домами по обе стороны вызывает такое сильное впечатление, что дух захватывает.

Лена вынимает из кармана листок. На листке записан адрес.

Она заходит в круглую арку.

Лена сидит на стуле в маленькой офисной комнатке, где теснятся три стола с компьютерами и женщинами, прилагающимися к ним. Женщина за ближайшим от Лены столом говорит:

— Давайте ваши документы.

Лена протягивает ей паспорт.

— А регистрация? — спрашивает женщина.

— У меня нет.

— Тогда мы ничем не можем вам помочь. У нас престижное агентство, и работодатели всегда требуют, чтобы у соискателей была регистрация в Москве.

Женщина возвращает Лене паспорт. Лена встает со стула.

— Сделаете регистрацию — приходите.

— Спасибо, — говорит Лена и выходит из комнаты.

Лена выходит из здания, останавливается. Набирает на телефоне номер и нажимает кнопку вызова. На панельке появляется имя абонента «Павел». Лена прикладывает трубку к уху и слышит: «Абонент временно недоступен».

Лена спускается на эскалаторе в метро. Разглядывает людей на противоположном эскалаторе. Она видит жадно, сладострастно целующуюся парочку подростков в ярких веселых курточках: он — в салатовой, она — в розовой. Лена хмыкает.

На платформе в метро девушка на высоких тоненьких каблучках дает пощечину парню. Он хватается рукой за щеку. Стоит в растерянности. Девушка, стуча каблучками, бежит прочь. Лена останавливается и заинтересованно смотрит вслед девушке.

По перрону едет на «каталке» безногий солдат, руками отталкивается от пола.

Лена заходит в свою съемную квартиру. Навстречу ей выходит высокая пожилая худощавая женщина, ухоженная и лощеная. Лена снимает ботинки и ставит их на полочку рядом с изящными сапожками на тонких высоких каблучках.

— Леночка, что же вы все вот так ходите? Что за курточка, что за грубые неженственные ботинки? А ведь при вашей фигуре все возможно. И личико у вас вполне хорошее, есть гораздо хуже, а мужчины им прохода не дают.

— Здравствуйте, Клавдия Егоровна, — спокойно говорит Лена.

Лена снимает куртку. Вешает ее на крючок.

— Вы не обижайтесь, Леночка, я пожила и знаю, что говорю. Женщина без мужчины — это неприлично.

— Я так не думаю.

Лена расшнуровывает ботинки, присев на корточки.

— Говорю вам, послушайте меня: подкрасьтесь, каблучки, что-то воздушное, летящее, и у вас отбоя не будет от мужчин.

— Спасибо за совет, но мне много мужчин не надо.

Лена проходит мимо Клавдии Егоровны и заходит в свою комнату.

— Хамка, — говорит ей вслед Клавдия Егоровна.

Она отодвигает Ленины ботинки от сапожек. Распахивается дверь соседней комнаты, из нее выскакивает блондинка в махровом халате и кричит:

— И блузку мою белую верни!

Лена слышит это из-за двери своей комнаты. Прижимается спиной к двери. Закусывает губы.

В комнате темно. Лена лежит в постели. Но глаза ее открыты. Она слышит, как за стенкой раздаются ритмичное поскрипывание кровати и сладострастные стоны. Лена затыкает уши. Накидывает одеяло на голову. Укутывается. Отбрасывает одеяло. Садится на кровати, свесив ноги на пол. Берет из сумки плейер и наушники, вставляет наушники в уши. За стенкой раздается завывающий, терзающий своей трагедией голос певицы:

Люблю тебя, и боль не утихает,
Люблю и понимаю — умираю...

Лена выдергивает наушники из ушей. Протягивает руку к джинсам, висящим на спинке стула, и надевает их.

Лена идет по вечерней Москве. В ушах — наушники. Руки в карманах куртки. Она ежится от холода. Москва сияет неоновыми огнями. Вдалеке возвышается над всем храм Христа Спасителя. Москва восхищает и завораживает своей красотой и непостижимыми масштабами. Лена задумчиво разглядывает здания, вывески, людей, машины. Неповторимый мир вечерней Москвы. Компании молодежи идут по своим делам, прогуливаются парочки, поют уличные музыканты, люди спешат домой, переговариваются между собой будничными фразами, спрашивают по телефону, что купить, и в этом есть уют. Такой уют, которо-

го нет у Лены. Нет дома, нет семьи, нет близких. И не у кого спросить: «Что купить?» Лена заглядывает в низкие окна первого этажа: женщина жарит на сковородке картошку. Лена останавливается и любуется этой картинкой. Жизнь Москвы отдельна от Лены. Москва живет, гудит, шумит, обедает, ужинает, ходит в кино в ближайший кинотеатр, на свидания в суши-бар, но для Лены все это — как сон, все далекое, недостижимое, рядом, но как сквозь стекло, видно, но нельзя приблизиться, проникнуть. Одиноко.

Возьми меня, безумная ночь,
С потоком машин
Возьми меня.
Город засыпает.
На трамваях пожелтевшая листва — красиво
Только для нас.
Эти отражения в реке,
Освобожденные от слез,
Печально смотрят на нас

Лена снова набирает номер Павла. И в трубке снова отвечает безразличный голос: «Абонент временно недоступен».

Лена подходит к зданию с вывеской «Кетеринг «Дайманд». Поднимается по ступенькам. Заходит в дверь.

За стойкой сидит красивая и улыбчивая девушка. Она ухожена, ноготки длинные накладные, ресницы накладные, губы накрашены блеском.

— Чем я могу вам помочь? — спрашивает девушка.

— Я ищу одного человека, он у вас работает, он менеджер по набору официантов. Зовут Павел.

Девушка улыбается.

— Что-то я не припоминаю. Сейчас посмотрю.

Девушка стучит ноготками по клавишам.

— Нет, — не глядя Лене в глаза, отвечает девушка, — у нас нет менеджера по имени Павел.

— Не может быть, я звонила в вашу компанию, взял трубку Павел и... пригласил на работу в «Крокус Сити».

— Странно... А что вы, собственно, хотели? Может, я могу сама, без этого вашего Павла вам помочь?

— Нет...

Лена разворачивается и выходит. Лена спит. За окном ее комнаты раскинулась Москва, в которой соединены все виды архитектуры.

Раздается звонок мобильного телефона. Лена открывает глаза. Подскакивает на постели. Кидается к сумке. Судорожно роется там. Выхватывает из сумки телефон. На панельке высвечивается: «Павел». Лена дрожащими руками нажимает кнопку.

— Алё, — говорит Лена старательно спокойным голосом.

— Привет, — говорит Паша в трубке.

— Где мои вещи? — холодно спрашивает Лена.

— Они у меня, с ними все в порядке.

— А деньги за работу когда я получу?

— Я все отдам.

— Еще бы ты не отдал! — зло говорит Лена.

В трубке молчание. Лена хмурится. Прислушивается к тишине. Невольно улыбается.

— А моя рубашка у тебя? — робко спрашивает Паша.

— Где ей быть? Я чужие вещи не уношу и, уж тем более, их потом не выкидываю.

В ответ тишина. Пыхтение. Лена тоже молчит, но не может сдержать улыбку.

— Когда я могу забрать вещи? — спрашивает она, поборов приступ непонятного веселья и настроившись на серьезный тон.

— Давай завтра, на Маяковской в центре зала в четыре... только... извини, что я тебя об этом прошу, не могла бы ты погладить рубашку... а то у меня утюга нет...

— Еще чего?

— Не хочешь, не надо, я просто попросил.

— Вот именно.

— Тогда до завтра.

— Пока, — говорит Лена ледяным тоном.

Сбрасывает связь. Откидывает телефон и падает на кровать, довольно улыбается. Раскидывает руки. Счастливая. Тут же вскакивает. Подбегает к шкафу, вытаскивает из него белую шелковую рубашку.

Лена запирается в ванной. Берет с полки коробку с порошком. Трясет ее; порошок закончился, в коробке тишина. Лена рассматривает этикетки на баночках, бутылочках на другой полке. На одной из бутылочек написано: «Для стирки шелка». Лена протягивает руку. Берет бутылку. Откручивает крышку. Нюхает. Наливает жидкость в тазик. Пускает в таз воду.

В дверь стучат.

— Ты скоро? — слышен женский голос.

Лена вздрагивает. Быстро закручивает крышку бутылки. Ставит ее на место. Поправляет, чтоб стояла, как раньше.

Опускает в таз с водой шелковую белую рубашку.

Стирает.

Раннее утро. Лена спит. Чистая белая рубашка висит на плечиках, прицепленных к открытой дверце шкафа.

Лена стучит в дверь соседней комнаты. Ей открывает молодая красивая блондинка.

— Ну? — спрашивает блондинка, подбоченившись. — Где моя блузка?

— Я ее... это... постирать хочу, а потом и отдам.

— Смотри, хорошо постирай!

— Анжел, дай утюг, а?

Анжела исчезает и снова появляется с утюгом в протянутой руке.

— Спасибо, — говорит Лена.

Дверь захлопывается перед ее носом.

Лена идет по улице. В руке у нее пакет. Ярко светит солнце и отражается в ледяных лужах на асфальте.

Лена выходит из вагона метро и сразу видит Пашу. Он смотрит в другую сторону. Лена некоторое время стоит за колонной и наблюдает за Пашей. Выходит. Подходит к нему.

— Привет, — говорит Паша.

Он протягивает Лене пакет.

— Вот, это твое, — говорит он.

— А это твое, — говорит Лена.

И протягивает Паше свой пакет.

Лена старается изображать на лице спокойствие.

— А деньги? — говорит она.

— Я сейчас могу отдать только половину. Со своих. Исаев ведь не отдал мне деньги для официантов. Представляешь, сколько еще человек мне звонят и деньги требуют. Засада. Но тебе я отдам.

Паша протягивает Лене пятисотрублевую бумажку.

— Мне нужно всё! — строго говорит Лена.

— Дай мне два дня? Я выбью деньги из этого урода, — просит Паша, — а пока... для тебя есть работа, не думай, не как в тот раз в «Крокусе». Тот раз был исключением, такого со мной еще не случалось.

— И что же с тобой случилось?

— Ну, напился я! Не думай, я не алкоголик, я вообще мало пью, не знаю, что на меня нашло тогда. Я вышел в зал и в вертолет залез. Помнишь, там такой был?

— Помню.

— Мне говорят: «Хотите купить?», а я отвечаю: «Да. Два». Ну, меня и вывели вон из «Крокуса». И обратно не пустили. Не ждать же мне вас было на улице пять часов?

— Мог бы и подождать.

Молчат. Лена смотрит на Пашу и не может сдержать улыбки.

— Ты что делаешь в четверг? — спрашивает Паша.

Глаза Лены загораются. Она краснеет и выдыхает:

— А что?

— Да вот та самая работа в четверг, с девяти утра и до шести вечера, на выставке в Гостином дворе. На буфет тебя поставлю, чаевых срубишь.

— А... Ну ставь, — поникнув, говорит Лена.

— Ты сейчас куда?

— Так... никуда... — с новой надеждой в глазах, деланно-безразлично отвечает она.

— А у меня встреча с Гарей. Помнишь, такой волосатый? В «Дирижабле».

— А что это — «Дирижабль»?

— Клуб такой.

— Я еще ни разу в Москве в клубе не была.

— Хочешь, пойдем?

Лена медлит для вида с ответом.

— Ну, не знаю... Можно.

Лена и Паша заходят в двери клуба «Дирижабль» в Ветошном переулке

близ Красной площади. Они поднимаются по ступенькам. Клуб представляет собой большое двухэтажное помещение в оранжевых тонах.

Паша помогает Лене снять курточку. Они идут через зал. В клубе немноголюдно.

— О, вот и они! — говорит Паша, указывая куда-то.

Лена видит компанию за столиком. Она узнает Ольгу. Ольга сидит за столом рядом с Гарей и еще одним парнем.

Лена и Паша подходят к столику. Ольга, увидев их, удивляется. Смотрит растерянно.

— Оль, привет! — весело говорит Лена.

Оля натянуто улыбается и ехидно говорит:

— Привет. А говорила, не знакомы.

Лена не обращает внимания на эти слова. На лице ее лучезарная улыбка, и она рада всем.

Паша представляет ей сидящих за столом:

— Это Гаря, ты его уже видела, но, кажется, вы не знакомы.

Гаря протягивает Лене руку.

— Лена, — говорит она и пожимает Гарину руку.

— А это Дима, — говорит Паша, указывая на худощавого парня с мутными серыми глазами.

— Очень приятно. Дима, — говорит парень и протягивает Лене руку, — я про тебя слышал, говорят, ты работаешь хорошо.

— Правда? — удивляется Лена.

— У нас, у официантов, быстро слухи расходятся, — отвечает Дима.

— Ну, с Олей вы уже знакомы, — говорит Паша.

Оля натянуто улыбается Лене. Паша помогает Лене сесть, отодвигает ей стул. Лена оказывается между Олей и Пашей. Ребята едят суши и пьют водку. Перед Ольгой стоит большая кружка пива. Паша берет меню и листает его.

Оля пристально смотрит на Лену и говорит:

— А почему ты не красишься?

— Не люблю.

— Ты знаешь, тебе обязательно нужен макияж.

— Ты так думаешь?

— Из тебя можно сделать симпатягу.

— Спасибо. Но я уж лучше как-нибудь...

— Что ты будешь? — спрашивает Паша у Лены.

— Пиво, — говорит Лена.

— Я тогда тоже.

Паша встает и идет к стойке бара. Дима спрашивает у Лены:

— А сколько тебе лет?

— Двадцать три.

— Врешь!

— Нет.

— Я думал, ты старше, — говорит Дима и смеется.

Лена краснеет.

— Больше тебе нечего сказать? — спрашивает она.

— Ой, ой, ой, какая гневная. Да шучу я, конечно! — смеется в ответ Дима.

— Остроумная шутка, — бросает Лена.

— Ладно, извини, это я так, по накурке, — говорит Дима.

Паша возвращается с двумя кружками пива.

Гаря уже изрядно пьян. Дима украдкой растирает пальцем десны. Ольга тормошит Гарю. Лена и Паша сидят и смотрят друга на друга. Ольга бросает в их сторону недовольный взгляд.

— Ну, мы пойдем? — говорит Паша ребятам.

Лена тут же встает.

— Помоги хоть этого дотащить до метро, — говорит Ольга.

— Не могу, — отвечает Паша, — я обещал девушку проводить.

Он кивает в сторону Лены.

— Я помогу, — говорит Дима, — пусть ребята отдыхают, — он подмигивает Лене.

Лена немного пьяна, глаза ее блестят. Она влюбленно смотрит на Пашу снизу вверх.

Лена и Паша идут по вечерней, освещенной огнями улице.

— А ты разве обещал меня проводить? — с улыбкой спрашивает Лена.

— А что, нет?

Паша тоже улыбается и подставляет Лене руку, согнутую в локте. Лена берет Пашу под руку. Смущенно улыбается.

Лена и Паша бегут, взявшись за руки, по обледенелой Варварке. Ночь. Безлюдно. Паша громко говорит на бегу:

— Нет друзей, нет никого, люди чураются меня. Люди только появляются и тут же исчезают, как дым, стоит только подумать о них как о друзьях, стоит только вообразить, что они к тебе имеют какое-то отношение...

— Одна знакомая сказала мне, что в Москве быстро зарастают все тропки.

Лена оступается. Паша успевает поймать ее, и она не падает. Она оказывается в его крепких объятиях, и между ними как-то само собой случается поцелуй.

Лена и Паша стоят, обнявшись, на пустынной уже и тихой московской улице. Холодный сухой ветер. Обледенелый асфальт. Первые робкие снежинки кружатся в ветре. Кажутся нездешними, белые крошечные пушинки, залетевшие в темную, колючую Москву.

Паша греет дыханием Ленины руки.

— Какие-то мы с тобой бездомные. Уже все собаки попрятались, — говорит он.

— Да. Стоим тут, как на краю света.

— Поедем ко мне?

— Нннет... — неуверенно отвечает Лена.

— Не бойся, ничего не будет, обещаю... Просто не хочу оставаться один после такого вечера.

— И я не хочу.

Паша и Лена сидят в большой кухне. Здесь чисто, но давно не было ремонта. Стены выкрашены тусклой голубой краской. На полу старый прорванный линолеум. На большом столе старая выцветшая тканевая скатерть. Паша держит в своей руке Ленину руку. Смотрит ей в глаза.

— Скажи, что ты меня любишь? — просит Паша.

В этот момент он нечаянно задевает локтем бутылку с водкой, она двигается и, столкнувшись со стеклянной рюмкой, звякает. Повисает молчание. На кухню выходит заспанный парень в майке и семейных трусах. Он потягивается и говорит:

— Чё, все пьете? Утро уже, сколько можно бубнить?

Зевает. Подходит к холодильнику, вынимает из него пакет с молоком, пьет. Вытирает рот тыльной стороной ладони. Все это время Лена сидит молча, отвернувшись от парня и забрав свою руку у Паши.

Парень уходит в комнату. Паша раздраженно закрывает за ним дверь.

— Достало уже.

— Ладно, выбирать не приходится, — с улыбкой говорит Лена.

— Живем в «однушке» втроем. Не жизнь, а черт знает что...

Паша молча наливает себе стопку водки. Хочет налить Лене, но она убирает свою стопку в сторону.

— Знаешь, как у меня все вышло? — говорит Паша. — Меня ведь сюда в Москву друг зазвал, он сам уехал за год до того ну и развернулся тут, обещал по первой помочь, у себя приютить на время. Ну, я и поехал. Приезжаю, а друга-то нету, телефон не отвечает. А я в Москве никого не знаю, и денег в обрез.

— И что же ты сделал?

— А что и все: на вокзале переночевал, потом нашел «объяву» — грузчиком, почасовая оплата... Ну и пошел работать, там и познакомился с этими вон, — Паша кивает в сторону закрытой двери, — они предложили к ним третьим... Теперь я планирую с ними разъезжаться. Всё, хватит. Я теперь менеджер — могу себе позволить. Можно «однушку» где-нибудь в ближайшем пригороде снять. В Пушкино, например... А ты где живешь?

— В Медведкове комнату снимаю в коммуналке, там еще две такие же. В одной парочка живет, а в третьей хозяйка, Клава.

Паша вдруг придвигается к Лене совсем близко и целует ее в губы. Лена обнимает его за плечи, проводит пальцами по темно-рыжим волнистым волосам.

Дверь в кухню распахивается. Лена и Паша резко отстраняются друг от друга. Заходит парень — высокий, крепкий, в майке и тренировочных штанах. Он, не здороваясь, проходит в кухню, подходит к холодильнику и открывает дверцу. Заглядывает в холодильник.

— Э! А где моя колбаса? — возмущенно говорит он.

Захлопывает дверцу. Подходит к столу. На столе в тарелке нарезана колбаса.

— Я не понял! — говорит парень.

— Слушай, не кипятись ты. Подумаешь, колбаса, откуплю я тебе твою колбасу. Видишь, у меня гости.

— Гости? А я тут при чем? Гостья к тебе пришла, ты ее будешь... — парень показывает неприличный жест — бьет кулаком в открытую ладонь. — Так почему она мою колбасу ест?!

— Ну, ты совсем оборзел, — взвивается Паша.

Он встает. Лена тоже встает.

— Ты, знаешь, у меня где уже? — говорит Паша и идет на парня. — А ну извинись перед девушкой.

Тот отступает. Лена роется в своей сумке. Достает сто рублей. Паша и парень пыхтя смотрят друг на друга, готовые в любой момент броситься в драку.

— Вот. Возьмите.

Лена протягивает парню купюру.

— Это вам. За колбасу. Отстаньте от него, — спокойно говорит Лена.

Парень купюру не берет, стоит, молчит. Лена кладет купюру на стол.

— Ну, я пошла, пора бы и честь знать, — говорит она.

Выходит из кухни.

— Я провожу тебя.

Паша бросается за ней вслед.

Лена и Паша выходят из квартиры. Вызывают лифт. Грязный, гнетущий подъезд. Мрачный и замусоренный. Лифт приезжает, открывается. Лена и Паша заходят в него. Очень тесный, подавляющий лифт с тусклым освещением.

Лена и Паша стоят на остановке. Утро. Пустынно. Серо. За ночь нападало снега. Но он уже тает. Тем не менее в воздухе стало свежее и чище. Они молчат, стоят в растерянности, смотрят по сторонам, как неприкаянные.

— Прости, что так вышло, — говорит Паша.

— Но ты не виноват. Твой сосед просто низкий человек, вот и всё.

— Спасибо, что ты понимаешь меня и не судишь. Я так устал, что вокруг все только и делают, что осуждают!

— Не суди да не судим будешь, — с улыбкой говорит Лена.

Подъезжает желтая маршрутка.

— Ну я поеду, пока, — говорит Лена.

Она с грустью смотрит в его глаза. Он молчит. Лена отворачивается и идет к маршрутке. Паша хватает ее за руку. Она поворачивается к нему. Видит его горящие глаза. Он быстро притягивает ее к себе за руку и шепчет:

— А давай жить вместе?

Часть вторая

Для которой даже нет названия (декабрь)

Вечер в начале бесснежного ледяного декабря. Пригородная электричка переполнена. Люди едут с работы домой. Лена сидит и смотрит в темноту за окном. В ушах у нее наушники. Волшебная обыденность нависла над всем. В вагон входит привычный ободранный мужик с большой клеенчатой сумкой, ставит сумку у своих ног и заводит натренированным, но все же срывающимся голосом:

— Кому нечем заняться, предлагаю кроссворды, сканворды, газеты. «Московский криминал», «Желтая пресса», Галкин и Пугачева поженятся, Алина Кабаева родила от Путина, Филипп Киркоров гомосексуалист...

Он старается говорить весело, забавно, игриво, но получается у него плохо, потому что он жадно мечтает об опохмеле.

Он проходит дальше по вагону. Одна женщина останавливает его. Покупает газету «Желтая пресса», тут же разворачивает ее и погружается в чтение.

Лена не поворачивает голову, не смотрит ни на кого.

В вагон заходит очередной «втюхивающий». Парень лет двадцати пяти, высокий, худощавый, пугающе одинокий. С гитарой наперевес. Иной тип заработка. Дотошное бездарное пение одних и тех же набивших оскомину песен. На нем черная шапочка, натянутая до бровей, сильно бледное осунувшееся лицо, черная кожаная видавшая все в этой жизни куртка и старые голубые джинсы на три размера больше. Парень ничего не говорит «публике». Он слегка откашливается и берет первый аккорд на своей ста-

ренькой гитаре. Играет профессионально. Что-то эмоциональное, яркое. Довольно громко, но приятно и живо поет по-английски. Толстая тетка с развернутой «Желтой прессой» с вызовом и возмущением оборачивается посмотреть, кто там так громко нарушает ее покой. Интеллигентный мужчина лет сорока пяти не смотрит на поющего парня, но едва заметно покачивается в такт пению и шевелит губами. Лена бросает на парня один лишь взгляд. Снимает один наушник. Слушает. Снимает другой наушник. Она слушает, не глядя на бледного и несимпатичного парня, она смотрит куда-то перед собой.

Он поет так, что кажется, будто нет холодного вагона электрички, усталых, безразличных людей, темноты за окном, да и самого его, неказистого, бледного, с глубокими впадинами глаз, в потрепанной одежде с чужого плеча, нет, а есть вместо него кто-то сильный, уверенный, с голосом, летящим вдаль, в другую жизнь, страстную, яркую, настоящую, без безразличия электричек, без нелюбимой работы, без болезненных кругов под глазами и без грязных джинсов. Голос его — из другой жизни. Голос этот на несколько минут меняет все. Он умолкает, и возвращаются мерный стук колес и монотонный людской шум.

Когда парень идет по вагону с коробкой для подачек, в коробку сыплется мелочь, она звякает при падении и рассыпается по дну коробки.

Лена роется в сумке. Достает пятидесятирублевую бумажку. Когда парень проходит мимо нее, Лена отдает ему бумажку. Она на секунду поднимает на него глаза. Парень мило улыбается ей.

— Благодарю, — говорит он.

Лена отворачивается к окну.

В вагон заходит неопрятного вида мужик с тяжелой сумкой. Встает у двери вагона, ставит сумку у ног. Натянутым, хриплым голосом, стараясь, чтобы срывающийся хрип звучал как можно бодрее, говорит:

— Господа, предлагаю вашему вниманию пиво баночное, свежайшее!

Несколько мужчин покупают у него пиво. Тут же открывают. По вагону раздается несколько щелканий и последующих коротких пшиков. Мужчина напротив Лены жадно-жадно пьет из банки пиво. Выдыхает. Тут же глаза его теряют свою тусклость и безразличие, в них загорается некий огонек интереса к окружающему миру. Он начинает крутить головой и даже улыбается.

Из динамиков раздается:

— Станция Пушкино. Следующая — Заветы Ильича.

Лена встает и идет к выходу. Вместе с нею из электрички выходит толпа людей. Все разбредаются от платформы в разные стороны.

Лена идет по пустынной темной обледенелой улочке подмосковного городка Пушкино. Дует сильный ветер. Лена наклоняется и идет вперед, преодолевая потоки ветра.

Лена открывает дверь ключом. Заходит в прихожую. Включает свет. Ставит на полку пакет с продуктами. Снимает обувь. От всего в этой квартире исходит неповторимый и ничем не перебиваемый дух съемного, а значит, чужого жилья.

— Паш! — зовет Лена. — Иди скорей, посмотри, что я тебе купила!

Ей никто не отвечает. Она снимает куртку. Смотрит на себя в зеркало на стене. Поправляет волосы. Улыбается. Берет пакет с полочки.

— Паша! Ты дома? — зовет она.

Никто не откликается.

Лена идет в глубь квартиры. Включает свет в кухне. Ставит пакет на кухонный стол. Вынимает из пакета хлеб, колбасу, картошку в сетке, десяток яиц, помидоры, огурцы, бутылку пива.

В раковине извечная стопка грязной посуды.

Лена заходит в комнату. Включает свет. В комнате кровать-полуторка, стол, двустворчатый шкаф и стул. На окне висит прозрачная розовая занавеска. На столе сидит плюшевый медведь. На полке книжки. На полу валяется махровое полотенце. Лена на ходу снимает свитер. Кладет его в шкаф. Видит махровое полотенце, улыбается, качает головой, поднимает полотенце, вешает его сушиться на батарею. Садится на кровать. Замечает на стуле возле кровати тонкий воздушный цветастый

женский шарфик. Лена смотрит на него. Сидит некоторое время, не двигаясь, только рассматривает внимательными глазами шарф. Протягивает руку. Дотрагивается. Берет шарф. Подносит его к лицу. Вдыхает запах. Возвращает шарф обратно. Вешает так же, как он висел. Сидит, о чем-то судорожно размышляя. Лицо ее залито румянцем. Наконец, она выдыхает. Встает с кровати. Резким движением руки срывает с карниза занавески.

Лена моет грязную посуду. Протирает чистую тарелку полотенцем так, что та скрипит. Трет тарелку еще сильнее, трет, трет, пока тарелка вдруг не трескается в ее руках и не сыплется осколками в раковину.

Лена берет с полки книжки. Укладывает их к рюкзак. Следом сует медвежонка.

Комната с черным проемом окна. Без занавесок в доме всегда бесприютно. Полка с книгами пуста. На столе ничего нет. Комната выглядит заброшенной.

Лена оставляет ключ на прихожей на тумбочке. Вешает за плечи рюкзак и выходит из квартиры, захлопнув за собой дверь.

Посреди комнаты стоит стул, на его спинке висит цветастый шарфик.

Лена сидит в почти пустом вагоне электрички. Она смотрит в темноту за окном. Рядом на лавке стоит ее рюкзак.

— Москва-третья. Следующая станция — Москва, — объявляет голос в динамике.

Лена стоит перед дверью в квартиру. Дверь открывается. На пороге Ольга в махровом халате с растрепанными светлыми волосами.

— Ну привет, подруга, — говорит Оля. — Ты чё, с Пашкой поругалась?

Ольга пропускает Лену в квартиру. Лена заходит.

— Ушла. Завтра комнату сниму.

— Чё, деньги есть?

Лена не отвечает. Она снимает рюкзак, ставит его на пол.

— Оль, можно я у тебя переночую?

— Валяй!

Кухня. Лена сидит на стуле возле стола. Ольга стоит у окна и курит, выпуская дым в форточку. Оля внимательно, оценивающе глядит на Лену. Та на Ольгу не смотрит. Смотрит куда-то в сторону.

— Выпить хочешь? — предлагает Ольга.

Лена отрицательно качает головой.

— Забей ты на него! — говорит Ольга.

— Уже забила.

— А денег-то много у тебя?

— На комнату впритык... Я все деньги на ту квартиру спустила.

— Так ты что, и платила за нее сама?

Лена грустно кивает.

— Ну ты даешь, подруга! Ну, развел он тебя!

Лена отворачивается. Закусывает губу. Молчит. Щеки ее дрожат.

— Ничего он меня не развел, он мне ничего не обещал, я сама все придумала, — говорит Лена, преодолев слезы.

— Что придумала?

Ольга непонимающе смотрит на Лену.

— Что он меня любит, — тихо отвечает Лена.

— Да! Тяжелый случай!

Ольга выдыхает дым вверх.

— Ну... я думала, если человек с тобой жить хочет, значит, любит, — говорит Лена.

— Наивная ты. Как ты так живешь?

— Может, и наивная, только лучше так, чем... — Лена осекается. Молчит. Берет с тарелки соленый огурец и откусывает. Громко и уверенно с деланным холодком говорит: — И вообще, плевала я на это все! Надоел он мне, вот я и ушла. Надоел. Он глупый и... вообще...

— Козел твой Паша, вот что! Я тебе скажу: он людей собирает на банкеты, заказчик рассчитывается с ним по двести рублей в час на человека, а он отдает только сто двадцать, остальное себе в карман кладет.

Лена молчит. Ольга тушит сигарету в пепельнице на подоконнике. Садится за стол напротив Лены и, глядя ей в глаза, говорит:

— Слушай, у меня знакомый есть. Гурам, надежный мужик. Он что предлагает... Ты ведь русская гражданка?

— А ты сомневаешься?

— Так вот, короче, если распишешься с его братом, сотня тебе сразу на руки.

— Не поняла...

— Ну, ты блин! Фиктивный брак, знаешь, что такое?

— И?

— Расписываешься в загсе с Рустэмом, его братом, тот получает гражданство, а ты сто штук, и все в шоколаде.

— Ты шутишь?

— Чё я шучу? Вот те крест!

— Ну, нет...

— Тебе чё, сто штук лишние?

— Так это же проституция...

— Какая проституция? Тебе с ним трахаться-то не надо!

— Не, мне такие деньги не нужны!

Ольга спит на кровати. Лена лежит на матрасе на полу. Желтый луч яркой полной луны проникает в комнату через отодвинутую занавеску и падает на пол прямо рядом с Леной. Лена закрывает лицо ладонями и беззвучно рыдает, содрогаясь всем телом.

Шумная улица одного из типовых окраинных районов Москвы. Лена с толстым журналом «Жилье» стоит в телефонной будке. Листает журнал. Набирает номер. Говорит по телефону.

Лена стоит в дверях небольшой комнаты. Рядом с ней молодой человек в элегантном черном пальто, с галстуком, с гладкой прической офисного работника, с папкой под мышкой и пожилая полная женщина в халате. Женщина что-то говорит и рукой показывает на комнату. Заходит в комнату. Нажимает рукой на диван, демонстрируя его мягкость. Отодвигает занавеску, показывая вид из окна комнаты. Лена улыбается и согласно кивает головой. Молодой человек тут же вынимает папку...

Лена с рюкзаком за плечами и с сумкой на плече стоит у Ольги в прихожей. Ольга провожает ее.

— Ну, удачи, подруга! Только ты не обижайся, но больше не приходи. Хозяйка заметила, что ты ночевала. Развонялась. Сама понимаешь — все мы тут на птичьих правах.

— Понимаю. Спасибо тебе за все.

— Да не за что! Бывай!

Ольга взмахивает рукой. Лена выходит из квартиры, и Ольга захлопывает за ней дверь.

Лена идет по двору вдоль типовой девятиэтажки. Поднимает глаза на окна.

Лена сидит в той самой комнате за столом, рядом с нею сидит парень-риэлтор, сама элегантность. Полная женщина расплылась на диване.

— Вот, Елена Васильевна, заполните договор, — канцелярским тоном говорит риэлтор, протягивая Лене бланк.

Лена вписывает в бланк свое имя, достает из сумки паспорт, списывает с него номер. Прячет паспорт в сумку.

— Распишитесь вот тут, — говорит риэлтор.

Лена ставит свою подпись. Все улыбаются. Риэлтор и хозяйка квартиры переглядываются.

— Ну, вот и всё, теперь осталось только рассчитаться, — говорит парень с ослепительной улыбкой.

Женщина на диване тоже улыбается.

Лена лезет в потаенный карман своей тряпичной сумки. Расстегивает молнию и видит, что карман пуст.

Лена бледнеет. Молчит. Поднимает растерянные глаза на риэлтора. Риэлтор и женщина смотрят на Лену выжидающе. Лена снова смотрит в пустой карман сумки. Встает со стула.

— Извините, — говорит Лена, — у меня деньги украли.

Риэлтор и женщина переглядываются недоумевающе.

— Господи, ужас-то какой! — говорит женщина.

Лена сидит бледная. Она еще раз заглядывает в сумку. Пусто.

— Простите, я не смогу снять у вас комнату. Я пойду, — говорит Лена и встает со стула.

— Подождите, — говорит женщина, — ну, может, заплатите через неделю, вы девушка приличная по всему видно, я вам поверю.

— Нет, нет, не надо, спасибо, — говорит Лена и выходит из комнаты.

Женщина и риэлтор непонимающе переглядываются.

Лена медленно идет по большой и красивой улице Москвы. За спиной рюкзак.

Привычный московский шум. Загораются один за одним огоньки. Машины светят фарами. Фонари загораются. В домах включают свет. Темнота становится от этого еще темнее. По улице навстречу Лене спешат к себе домой люди. Они не смотрят по сторонам, громко говорят друг с другом или по телефону. Хлопают двери магазинов. Лена идет медленно, ей некуда спешить. Она останавливается возле большой витрины с дорогими и красивыми музыкальными инструментами. В центре — сверкающая барабанная установка, по сторонам от нее на подставках элетро- и бас-гитары.

Лена бредет, и на опустевшей улице лишь изредка ей встречаются прохожие. Рядом с Леной останавливается иномарка. Из нее раздается веселый и наглый голос:

— Скучаешь?

Лена быстро сворачивает с улицы во двор.

Лена сидит в зале ожидания на Ленинградском вокзале. Она клюет носом. Рюкзак падает с ее колен на пол. Лена просыпается, поднимает рюкзак. Напротив Лены устроился неопрятного вида мужчина, он улегся на трех сиденьях и заснул. К нему подходит милиционер и тыкает в него резиновой дубинкой. Мужчина недовольно кряхтит, но не просыпается.

— Встать! — взвизгивает мент.

Мужчина спит.

Мент бьет мужчину дубинкой по ногам, по спине. Тот просыпается, вскакивает. Испуганно смотрит по сторонам. Мент еще раз ударяет его дубинкой.

— А ну пошел вон отсюда! — командует мент.

— Куда же я пойду? — растерянно говорит мужчина.

На это мент ударяет его дубинкой по плечу.

Лена подхватывает свой рюкзак и идет прочь.

Лена выходит из здания вокзала. На площади перед вокзалом полно пьяных бомжей. Они чувствуют себя здесь, как у себя дома. Провожают Лену взглядами. Лена ежится и идет прочь от вокзала.

Лена заходит в круглосуточный магазин. Рассматривает прилавки. Продавщица косится на нее. Лена дует на замерзшие пальцы, чтобы согреть их. Продавщица не сводит с Лены глаз.

— Будете что-нибудь покупать? — спрашивает она.

— Я еще не решила, — отвечает Лена.

— У меня сейчас приемка товара, покиньте магазин, — говорит продавщица.

Ночь. Наконец идет снег. Он покрывает землю. Земля очищается, становится свежее и светлее. Лена сидит на лавке. Мерзнет. Она задумчиво смотрит прямо перед собой. Вокруг ни души. Тишина. Только изредка где-то неподалеку по шоссе проезжают машины. Ленин рюкзак лежит рядом на лавке.

— Эй, благодетельница, привет! — слышен мужской голос.

Она резко оборачивается. Рядом с лавкой стоит парень-гитарист из электрички. За спиной у него висит гитара на ремне.

Лена отворачивается от него и молчит.

— Как поживаешь? — спрашивает парень и садится рядом с ней.

— Отвали, у меня нет денег, — огрызается Лена.

— Так тебе помощь нужна? Может, и ночевать негде?

— Не нужна.

— И поэтому ты тут сидишь в два ночи с таким большим рюкзаком. Ага!

— Ну чего тебе надо?

— Замерзла ты совсем.

— Я не замерзла!

— Ладно, хватит страдать от гордыни. Пошли.

— Куда?!

— Ко мне.

— К тебе? Ну нет, на фиг!

— У меня, между прочим, тепло, сухо и чисто, я люблю порядок. А ты? Ты не грязнуля случайно? Может, тебя поэтому из дома выгнали?

— Что ты несешь? Дурак.

— Я дурак, и такой тут один на этот район. Так что учти, другой ду-

рак к тебе подойдет, чтобы отобрать кошелек.

— Напугал! У меня его нет!

— Вставай!

Парень встает, берет Ленин рюкзак. Лена кидается к нему, выхватывает рюкзак.

— Учти, у меня нож есть! — говорит она.

Парень улыбается. Лена стоит, прижав к себе рюкзак, поглядывает на парня исподлобья. Видя, что он улыбается искренне, она робко улыбается в ответ.

— Тебе нельзя здесь оставаться, — говорит парень.

Парень и Лена пробираются в темноте по насыпи над железнодорожными путями. С одной стороны — обрыв и внизу железная дорога, с другой — непонятное нагромождение развалюх, старых бытовок, мусорных куч, заброшенных гаражей. Впереди в километре виден большой мост через железную дорогу. На нем горят фонари. По железной дороге проезжает поезд. Это пассажирский поезд, уносящий людей куда-то далеко из Москвы.

— Куда это мы идем? — со страхом в голосе спрашивает Лена, нахмурившись. — Я в какую-то гадость наступила.

Парень несет Ленин рюкзак.

— Спокойствие! — говорит он.

С желанием поддержать Лену, он берет ее за локоть, но она резко вырывается.

— Руки! — требует она.

Парень приводит Лену к небольшой ветхой деревянной бытовке, оставшейся, видимо, со времен строительства моста или ремонтных работ. Достает из кармана ключ и открывает им просевшую рассохшуюся дверь. Дверь с трудом, но поддается.

Парень заходит первым в темное помещение. Включает свет.

— Прошу, — говорит он и жестом приглашает Лену войти.

Лена нерешительно заходит. Осматривается. В комнате справа у стенки стоит кровать. Прямо у стенки большой стол. Слева — окно, выходящее на железную дорогу, холодильник, еще один стол у окна. На нем стоит электрическая плитка. Стул. В левом углу — самодельная печка-«таганка». Возле нее на полу сложены поленья. Напротив нее невероятно ветхое, протертое кресло. Над холодильником висит полка с посудой. Тарелки расставлены аккуратно. На столе постелена клеенка. Постель аккуратно убрана. На прохудившемся деревянном полу лежит коврик.

За холодильником — большой, накрытый крышкой бачок. На крышке стоит алюминиевое ведро.

— Не очень-то тут тепло, — говорит Лена, поеживаясь.

— Момент!

Парень вытаскивает из-под кровати обогреватель, включает его.

— Сейчас все будет, — говорит он.

Вешает Ленин рюкзак на вешалку.

Он снимает свою черную, натянутую до бровей, шапочку. Оказывается, у него очень светлые и совсем короткие волосы. Он снимает свою потрепанную куртку и вешает ее на крючок. Остается в старом вязаном свитере, заправленном в джинсы. Он худощав и нескладен.

— Присаживайся, — говорит парень, указывая на постель, — не стоит церемониться.

Лена садится на кровать. Парень устраивается перед печкой, открывает металлическую задвижку, вынимает из кармана зажигалку. Вытаскивает из-под печки ворох газет. Поджигает клочок газеты и кидает в печку. Все это он делает с интересом, увлеченно, не абы как.

— Самое лучшее тепло, — констатирует он, кивая на печку.

— У меня красть нечего, учти, и у меня есть нож, — говорит Лена, но не очень убедительно.

Парень понимающе и иронично кивает головой, кладет в печку пару поленьев и идет к холодильнику. Открывает его. Рассматривает, что там внутри.

— Угу... Что у нас тут? — говорит он.

Достает кастрюльку. Включает в розетку плитку. Вынимает из холодильника хлеб, кусок колбасы, огурец.

— Сейчас я буду готовить ужин, а ты рассказывай, что с тобой случилось.

Парень достает с полочки над холодильником доску и нарезает на ней колбасу. Видно, что хозяйство у него поставлено.

— Чего молчишь? — спрашивает он.

Лена не отвечает. Он резко оборачивается.

Лена спит. Парень улыбается.

Лена просыпается. Открывает глаза. В окно светит дневной свет. Парень сидит с кружкой возле кровати. Лена смотрит на него. Первые мгновения удивленно и растерянно.

— На, выпей, а то простудишься, ты вчера промерзла, — говорит парень.

— Ты что, заботишься обо мне?

— Примерно так.

Лена рукой отодвигает кружку, которую протягивает парень.

— Не надо.

— Отставить! — комично командует парень и снова протягивает Лене кружку.

— Мне надо идти, — говорит Лена и встает с постели.

— Никуда ты не пойдешь. На улице холодно, а на тебе какая-то «поддергушка».

— Какое тебе дело? Ты что, очень добрый, да? — издевательским тоном спрашивает Лена.

— Не очень, вообще-то, могу и по шапке надавать, если не будешь слушаться. А ну, пей!

— Так! Спасибо за ночлег! И прощайте!

Лена встает с кровати. Быстро шнурует ботинки. Хватает рюкзак. Парень с иронией наблюдает за ее серьезными действиями. Лена выходит из бытовки. Парень смотрит на дверь. Вздыхает. Качает головой. Идет с кружкой к выходу. Открывает дверь. Лена сидит неподалеку от бытовки на нагромождении какого-то хлама. Лицо у нее мрачное. Она замечает парня с кружкой. Отворачивается. Парень подходит к ней, садится рядом. Они некоторое время молчат.

— Что это? — спрашивает Лена, кивая на кружку.

— Водка с перцем, чесноком и медом. Мой фирменный рецепт.

— Ну то, что ты ненормальный, я уже поняла.

— А кто нормальный?

— А вот ты куда! Ты анархист, да?

— Нет, я чту порядок.

— Дай бог, чтоб не наркоман!

— Понимаю твои опасения, но они напрасны. На, пей!

Слышен гудок поезда.

Лена и парень сидят за столом. Лена с аппетитом уплетает суп. Парень наблюдает за ней.

— ...А деньги у меня, наверное, в метро украли, — говорит Лена. — ...А вкусно. Ты сам, что ли, готовишь?

Парень кивает.

— Кстати, — говорит он и протягивает Лене руку, — меня Александр зовут.

Лена пристально смотрит на него. Улыбается.

— Лена, — отвечает она и пожимает его руку.

Саша и Лена сидят в бытовке. Лена с ногами в кресле перед печкой-«таганкой», в которой горят поленья, трещат уютно, по-домашнему. Саша сидит на полу рядом с печкой и играет на гитаре. Тихонько поет. Когда он заканчивает, Лена говорит:

— А можешь, сыграть одну песню?

— Заказывай!

— «Спасибо» Земфиры знаешь?

— Конечно.

Саша играет вступление к песне. Начинает тихо петь.

За песни и за то, что я не сплю, — спасибо.
За меня и за мою семью — спасибо.
Этот голос улетает в небо.

Лена подпевает ему тихо, потом все увереннее и увереннее.

За эти слезы чистые, как снег, спасибо.
За миллиарды человек — спасибо.
Этот голос улетает в небо...

— А ты хорошо поешь, — говорит Саша.

— И не проси меня петь с тобой по электричкам, — со смехом отвечает Лена.

— Кстати, мне пора на работу.

Саша встает с пола.

— На работу? В электричку, что ли? — нахмурившись, спрашивает Лена.

Саша надевает куртку. Вешает за спину гитару. Вид у Саши беззаботный, самоуверенный и ироничный.

— А что, это, по-твоему, не работа? — Саша натягивает черную шапочку. — Я буду не поздно.

Саша выходит из бытовки.

— Эй!

Лена вскакивает и бежит следом. Она распахивает дверь. Саша стоит на пороге. Улыбается.

— Закройся изнутри. И не скучай, — говорит Саша, — я скоро...

Лена удивленно смотрит на него.

— Вот еще! Чего это мне скучать!

Саша уходит. Лена закрывает за ним дверь и защелкивает металлическую щеколду.

Оборачивается на свое новое жилище, с легкой улыбкой осматривается. В печке уютно трещат дрова, за окном слышится стук колес поезда. Тепло.

Часть третья

Помидоры со вкусом помидоров (конец декабря)

— В чем сила брат?
— Сила в деньгах.
— Нет, брат, сила в правде.
Из фильма «Брат-2»

Темнеет. По железной дороге спешит электричка в огнях.

Лена что-то варит на плитке. Она мурлычет под нос мелодию песни, что они пели с Сашей. Мешает в кастрюльке ложкой. Сыплет туда целую ложку соли. Снова помешивает. В дверь стучатся. Лена вздрагивает. Замирает.

— Кто это? — спрашивает она.

— Свои, свои, — раздается чужой мужской голос за дверью.

— Кто свои?

— Открывай!

Лена стоит на месте, не двигаясь.

С той стороны дверь кто-то сильно дергает. Лена озирается по сторонам. Видит на столе нож. Берет его в руку. Прячет за спину.

Дверь дергается сильнее, щеколда отлетает. На пороге — незнакомый здоровый парень в грязной одежде, похожий на еще не совсем опустившегося бомжа.

— Вам кого? — дрожащим голосом спрашивает Лена.

— Мне-то?

Парень заходит в бытовку, идет прямо на Лену. Она отступает к кухонному столу.

— Вы к Саше?

— Да, к Саше, к Саше.

— А-а-а-а... Он на работе.

Парень осматривается по сторонам, продолжает медленно наступать на Лену.

— На складе он, — говорит Лена.

— А, на складе. А скоро будет-то?

Лена поднимает руку с ножом.

— А ну пошел отсюда! — кричит она.

— Тихо, шлюха, — спокойно говорит парень.

Лена держит нож в дрожащей руке.

— Не подходи, — сквозь зубы говорит она.

В глазах ее страх.

Здоровый парень легко перехватывает ее руку левой рукой и правой отбирает нож. Выкидывает его в сторону. Хватает Лену за руку. В этот момент Лена видит, что Саша заходит в бытовку. Он тихо, но быстро хватает с пола полено и бьет им парня по голове. Парень поворачивается к Саше, замахивается на него. Саша бьет парня в лицо. Тот шатается. Но не падает. Саша бьет его снова. Берет за шкирку и вытаскивает из бытовки. Лена стоит, остолбенев, возле стола.

— Ничего, падла, мы еще с тобой встретимся, — хрипит парень.

Он вытирает рукой кровь с лица и с ненавистью смотрит на Сашу. Саша захлопывает дверь бытовки.

Лена и Саша сидят на полу рядом с печкой, прислонившись спинами к стене. Некоторое время они молчат о чем-то. Саша достает из кармана своих по-дурацки больших джинсов небольшой баллончик.

— На вот. Всегда держи при себе, — говорит он и протягивает Лене баллончик.

— Это что еще?

Лена смотрит на баллончик, но не берет его в руки.

— Газовый баллончик, очень сильный, распылишь только, если кто-то нападет на тебя. Поняла?

Лена берет баллончик и вертит его в руках.

— Аккуратнее с ним. Парализует на полчаса. На себя не прысни, — деловитым тоном говорит Саша.

— Спасибо.

Лена дурашливо делает вид, будто прыскает из баллончика на Сашу.

— Слушай, а почему тебя тут никто не трогает? Бомжи сюда не лезут? — спрашивает Лена.

— Потому что у меня есть секрет.

— Какой?

— Это же секрет!

— Значит, не скажешь?

— Нет. Женщины не должны знать мужские секреты.

— Где-то я уже слышала эти разговоры про какие-то особые мужские секреты, — иронично говорит Лена.

— Например?

— Один мой знакомый говорил, что у настоящего мужчины один секрет — блондинка в постели.

Саша внимательно смотрит Лене в глаза. Она отводит взгляд.

— Да нет никакого секрета; место здесь хорошее — до моста и ближайшей станции не меньше двух километров, выход в город через эти трущобы случайный человек не найдет. А я его знаю. Этот... случайно забрел, со станции, значит, не местный, приехал откуда-то на электричке. Он больше не вернется.

Лена молчит.

— Ты как?! — спрашивает Саша.

— Да нормально, — бросает Лена и отмахивается.

— О, совсем забыл! — говорит Саша и поднимается с пола.

Он выходит за дверь бытовки и сразу возвращается. В его руке пакет. Он кладет пакет на стол и вытаскивает из него большую рыбу.

Демонстрирует Лене.

— Что это? — весело спрашивает Лена.

— Рыба.

— И что ты будешь с ней делать?

— Запекать по-французски!

Лена улыбается.

Лена и Саша стоят возле бытовки. Над ними огромное темное небо, переполненное звездами. А вдалеке, там, откуда спешат поезда, встает в небе зарево Москвы.

Лена спит на кровати в бытовке. Возле печки стоит старая раскладушка. На ней подушка и тонкое покрывало. Саша сидит на полу справа от печки, спиной к кровати, на которой спит Лена, и ковыряется в полу. Лена открывает глаза. Видит Сашу. Внимательно смотрит. Когда Саша поворачивается, она быстро закрывает глаза.

Огромный праздничный зал в бизнес-центре. Гигантские мониторы вдоль стен транслируют то, что происходит на сцене в конце зала. В зале расставлены круглые столы, покрытые белоснежными скатертями. Не меньше ста столов. Столы заставлены блюдами и бутылками с алкоголем. За столами сидят нарядные гости. В зале невероятно шумно. По залу бегают не меньше сотни одинаковых в черно-белом официантов, вносят с кухни подносы с блюдами и алкоголем, уносят на кухню грязную посуду и пустые бутылки. Над сценой горит вывеска: «Musa Motors! С Новым 2009 годом!» На сцене танцуют девушки в русских народных костюмах с платочками. Танцуют они плохо. Теряют платочки и кокошники, спотыкаются друг о друга. Когда девушки перестают танцевать, в зале гремят аплодисменты гостей. Ведущий говорит в микрофон:

— Спасибо прекрасным девушкам из менеджерского отдела Musa Motors, это было их поздравление с Новым годом. А теперь поприветствуйте представителей экономического отдела компании Musa Motors.

Лена стоит у одного из столов возле стены, убрав руки за спину. Тонкая, натянутая, как струна. На груди справа к белой рубашке прикреплена небольшая табличка: «Официант Елена». За столом, рядом с которым она стоит, сидят шестеро мужчин в строгих, элегантных костюмах. Они едят и выпивают, пьяно, бурно разговаривая друг с другом. Лена смотрит куда-то мимо стола, внимательно наблюдает.

Там, метрах в двадцати, один из столов обслуживает Паша. Он крутится, как волчок. Изящно подносит блюда. Наливает вино в бокалы. Улыбается.

Лена смотрит на него, не отрывая взгляд. Кусает губы. Паша в полумра-

ке зала не замечает Лену. Тем более что она стоит у самой стены в затемненном месте.

Паша наклоняется к одной из женщин за столом, та поднимает на него глаза, что-то шепчет ему на ухо, кокетливо и игриво.

Паша кивает и идет через зал в сторону кухни.

— Девочка! — зовет Лену один из гостей за столом, рядом с которым она стоит. — Слушай, принеси еще вина.

Лена срывается с места и быстро идет в сторону кухни. Чтобы попасть туда, она проходит через весь зал.

На сцене тем временем выступает группа «А-Студио». Солистка мягким голосом поет:

Хранитель-ангел, ты со мной,
Я знаю, где-то за спиной.
Ты научи меня опять
Мечтать.

Гости выходят танцевать в центр зала, где есть свободное место. Места мало, но гости уже так пьяны, что ничего не замечают, они громко смеются, размахивают руками, шатаются.

Лена проходит на кухню. Там страшная суета. Официанты стоят с подносами в очереди к поварам. Повара быстро накладывают еду в тарелки и подают их официантам. Помещение заставлено картонными коробками из-под стеклянной тары. Лена оглядывается, обращается к одному из официантов.

— Скажи, пожалуйста, где можно взять вино?

— Все им мало, свиньям, — говорит парень, — им, вообще-то, не положено добавки. Что стояло на столе — и всё.

— Так ты скажешь?

— Ладно. Там в подсобке еще несколько коробок.

Парень кивает в сторону двери, которая ведет из кухни в отдельное помещение.

— Спасибо.

Лена направляется к двери. Не доходя до нее, она боковым зрением замечает справа, тут же в кухне, среди шума и дыма, среди черно-белых официантов, немного в сторонке, за горой картонных коробок, Пашу с Ольгой. Они упоительно целуются. Лене хватает доли секунды, чтобы увидеть их. Она резко поворачивает и идет прочь. Когда она проходит мимо парня, который направил ее к подсобке, он спрашивает:

— Ну что, нашла?

— Да. Нашла, — говорит она и идет прочь из кухни.

Лена не идет к своему столу. Она идет через зал, проталкивается между танцующими пьяными людьми, среди громкого неестественного смеха, фальшивого пения и криков. Выходит из зала. На ходу снимает черный фартук. В дверях она сталкивается с толстым мужчиной в костюме.

— Куда? Еще не закончилось!

— Я ухожу.

— Денег не получишь.

Лена смотрит на мужчину презрительно. Отцепляет от груди табличку и сует мужчине передник.

Мужчина смотрит ей в след. Лена заходит в раздевалку.

— Совсем распоясались, — буднично говорит мужчина, рассматривая передник и отряхивая его.

Лена хватает свою куртку с вешалки. Она уже отворачивается, чтобы уйти, как вдруг резко поворачивается к вешалке. Смотрит. На вешалке рядом с ее курткой висит ярко-оранжевая курточка. На курточку сверху накинут цветастый воздушный шарфик. Тот самый, который Лена уже видела.

Лена идет по ночной улице. Снега все нет. Бесснежная зима. Только обледенелый асфальт да колючий ветер.

Сон,
Странный сон.
Я вижу отражение себя.
Столько лет
Во мне все слова.
Во мне тишина.

Она идет все быстрее и быстрее, пока не переходит на бег. Бежит она долго. Оставляя позади метр за метром расстояния, дома, магазины, остановки, ларьки, снова дома, кафе, бары...

Лена и Саша сидят рядом возле печки. За окном слышится стук колес проходящего поезда. Гудок, еще гудок. Стук колес стихает.

— ...И почему я сразу не увидела в нем этого всего? — глядя на огонь, говорит Лена. — Ведь он в первый же день предал меня... Тогда, в «Крокусе».

— А если бы увидела? Это бы что-то изменило? — серьезно спрашивает Саша.

Лена молчит некоторое время. Не глядя на Сашу, отрицательно качает головой.

— Я больше туда не вернусь, нужно найти нормальную работу, — говорит она, — и жилье...

— У тебя есть жилье, — говорит Саша и пристально смотрит Лене в глаза.

Лена снова отрицательно качает головой.

— Это твой дом, — говорит она.

— Живи здесь, — просит Саша.

— Нет, — твердо говорит Лена, — у тебя своя жизнь, у меня — своя.

— Понятно, — со вздохом отвечает Саша. — Он берет два полена и сует их в печку. Красные отсветы огня освещают его печальное лицо. — Я так до сих пор и не знаю, откуда ты вообще взялась, — говорит он.

— Да ниоткуда.

— И что ты там делала в этом «ниоткуда»?

— Жила. Училась... на учителя русского языка.

— И зачем в Москву приехала?

— Искала...

— Кого?

— Не кого, а что. Смысл жизни.

— Нашла?

— Нет.

— Ты не там ищешь.

— Ты-то откуда знаешь?

— Вижу.

— Почему ты думаешь, что ты все про всех знаешь? Ведешь себя как...

— Как?

— Как будто бы ты король мира.

— «...а на самом деле ты бомж» — так ты думаешь?

Лена молчит.

— Почему ты так живешь? — наконец спрашивает она.

— Мне нравится моя жизнь. Я даже ее люблю. Я пою свои песни, зарабатываю на жизнь достаточно, и никому не делаю плохо. Люди подают мне гроши, для них это ничто, для меня — с миру по нитке, вот и рубашка. Мне много денег не надо. Я сознательно отказался от борьбы, это пустая борьба. Бороться нужно только внутри себя — за добрую сторону своей души.

— И ты ни о чем не мечтаешь?

— Мечтаю.

— О чем?

— А вот об этом вечере.

— То есть?

Саша не отвечает. Он встает. Идет к столу. Ставит чайник на плитку. Включает плитку.

— А ты никогда не хотел стать настоящим музыкантом? — спрашивает Лена.

— В смысле Цоем или Гребенщиковым? Я, к сожалению, не вышел талантом.

— Неправда, ты очень талантливый.

— Неужели это ты сказала?

— Я просто говорю, что вижу. То есть слышу.

— Если Богу угодно, чтобы моя музыка сделала мир лучше, так и будет. Если я родился, чтобы творить, я никуда от этого не денусь, но я не стану пробивать лбом стены.

— То есть ты ждешь, что Бог все даст тебе, а сам ничего не хочешь делать?

Саша возвращается и садится рядом с Леной. Смотрит на нее пристально.

— Вот ты говоришь — искала. И что ты нашла? А я тебя не искал. Но ведь ты пришла. Ты здесь.

— А я вот встану и уйду. Исчезну. Что тогда? Будешь ждать, что Бог снова меня сюда приведет?

— Если уйдешь, значит, ты будешь не ты.

— А вот я возьму и уйду!

— Не-а, — уверенно говорит Саша.

— Думаешь, если мне негде жить, то я не уйду? Плохо ты меня знаешь!

— Глупенькая, — неожиданно ласково говорит Саша, — никуда я тебя не отпущу.

Он наклоняется к Лене, к ее лицу. Она видит его серые глаза совсем рядом. Они смотрят нежно и пристально. Саша протягивает руку, хочет прикоснуться к ее щеке. Лена отстраняется. Говорит:

— Не надо.

Саша отстраняется. Отворачивается. Молчит. Встает с пола. Берет

с вешалки свою старую куртку, гитару и выходит из бытовки.

Лена сидит на полу.

Саша играет в электричке. Он поет печальную песню.

Лена стоит у окна бытовки.

Саша идет с коробкой по вагону, переполненному уставшими людьми с безразличными, пустыми лицами. Некоторые кидают ему мелочь и даже десятирублевые бумажки.

Лена взволнованно ходит по бытовке взад-вперед.

Саша в тамбуре электрички ссыпает мелочь из коробки в полиэтиленовый пакет, который прячет во внутренний карман куртки.

Лена сидит на стуле, опустив голову. Вид у нее расстроенный. Тишина гудит в ушах. Лена смотрит на экран мобильника. Крупными цифрами время: 23.24.

Саша поет в следующем вагоне. Народу в вагоне мало. На одной из скамеек сидит тот самый парень, который влез в бытовку. Рядом с ним сидят еще двое похожих типов. Парень узнает Сашу и толкает локтем приятеля, кивает на Сашу.

Саша идет в потемках по насыпи. За ним идут трое. Он понимает это. Он смотрит по сторонам, ища пути отхода. Но отходить некуда. Он не прибавляет шагу. Вот он видит слева невысокий забор. .Быстро кидается к забору. Парни бегут за ним.

Саша лежит на земле. Трое бьют его ногами. В руке у того парня, который залез в бытовку, сверкает нож.

Лена ходит нервно по бытовке из стороны в сторону. Наконец хватает куртку и выбегает на улицу. Она бежит по насыпи и всматривается в темноту. Тяжело дышит. Кашляет. Останавливается.

— Да что же это такое? — говорит она тихо сама себе. Отдышавшись, бежит дальше. Кричит: — Саша! Саша!

Останавливается. Затаивает дыхание. Прислушивается.

Но только где-то далеко гудит поезд.

— Саша! — кричит Лена.

Бежит дальше. С ужасом останавливается. Замирает на месте на несколько секунд. Всматривается в темноту. На земле кто-то лежит без движения. Лена подбегает к лежащему на земле Саше.

Опускается рядом с ним на колени. Трогает его. Саша не шевелится.

— Саша, Саша, — повторяет Лена.

Лезет в карман, вытаскивает мобильный телефон. Нажимает на кнопки. Экран не загорается.

Лена тащит Сашу. Волосы ее растрепались. Куртка в грязи. Лицо перепачкано. Ей тяжело, но она все равно упорно тащит Сашу.

— Сейчас, сейчас, — приговаривает она успокаивающим тоном, который вот-вот готов сорваться в крик отчаяния.

Саша лежит на кровати в бытовке. Он укрыт одеялом до подбородка. Его вещи валяются на полу.

Лена бежит по пустынной улице города. Озирается по сторонам. Видит павильон у дороги, кидается к нему.

За прилавком спит парнишка.

— Дайте позвонить! — кричит ему Лена. — Проснитесь! Дайте позвонить!

Парнишка открывает глаза.

Лена кричит в трубку мобильного телефона:

— ...Я не знаю фамилии... не знаю, сколько лет... не знаю... может, двадцать пять... адрес? Это на насыпи над железной дорогой, на ярославской ветке... Что? Как?! Я не знаю адреса! Да пошла ты!

Вывеска: «Аптека 24 часа». Лена кидается ко входу. Грохочет стеклянная дверь. В окошечко Лена быстро, умоляюще говорит:

— Пожалуйста, помогите, мой друг ранен. У меня совсем нет денег.

— А как я могу помочь? — спокойно спрашивает женщина-аптекарь в белом халате.

— Нужны бинты, антибиотики, что еще? Перекись водорода. Пожалуйста, дайте, я принесу вам деньги... завтра! Обещаю.

— Дам бинт и марганцовку, — спокойно говорит женщина.

Медленно идет внутрь аптеки.

Саша лежит на кровати, на лбу крупные капли пота. Он что-то бубнит, не открывая глаза. Лена греет в ведре на плитке воду.

На стуле рядом с кроватью стоит таз с водой. Вода нежно-сиреневого цвета. Лена аккуратно, сосредоточенно промывает Сашину рану на животе.

Бинт справа на животе у Саши весь в крови. Саша бледный, с темными тенями под глазами неподвижно лежит на кровати.

Лена укрывает его одеялом. Смотрит на него. Протягивает руку и нежно проводит ею по его мокрым от пота коротким волосам.

— Потерпи, — говорит она.

Лена вытаскивает зарядку из телефона. Выходит на улицу из бытовки.

Летит мокрый снег крупными хлопьями. Лена вынимает из кармана куртки мобильный телефон. Нажимает кнопки. На мониторе появляется надпись: «Ваш баланс 10 руб. 23 коп.».

Лена набирает номер. Прикладывает трубку к уху. Слушает длинные гудки. Наконец трубку на том конце связи снимают.

— Алё. Чё звонишь? — раздается недовольный сонный голос Ольги.

— Оль, помнишь, ты говорила про Гурама и его брата?

— Ну! И чё?

— В общем, я решила...

— Чё ты решила?

— Расписаться с ним...

— А! — В голосе Ольги слышатся ядовито-радостные нотки. — А говорила — проституция. Молодец! Умнеешь. Ладно, я с ним поговорю насчет тебя и дам твой телефон.

— Спасибо, Оль... Только, пожалуйста, сделай это сейчас! Срочно.

Лена отключает связь.

Лена подходит к печке. Садится на пол. Поднимает коврик. Прощупывает пол под ковриком. Нажимает на половицу. Что-то трескает. Половица проваливается. Лена сует руку в образовавшуюся дыру.

Лена в одежде ложится на кровать рядом с Сашей. Берет его руку и прижимает к своей щеке.

День. Старенький «Хёндай» с тонированными стеклами стоит на пустыре. С одной стороны — бетонный забор, с другой, метрах в трехстах, — обычные типовые дома спального района Москвы. В машине сидят двое. Гурам, полный мужчина сорока пяти лет в сером пальто, сидит за рулем, рядом с ним — Рустэм, мужчина лет тридцати пяти, помельче, вертлявый.

— Что за девочка такая, Гурам? — спрашивает Рустэм.

— Ольга сказала, очень глупая девочка. Совсем наивная, как ребенок.

— Деньги не будем ей отдавать. Не пойдет же она в милицию.

— Ха-ха-ха! А ты думал, я ей деньги буду отдавать?

Лена садится в машину на заднее сиденье за Рустэмом. На шее у Лены большой шарф, закрывающий подбородок. На глазах солнцезащитные очки с широкими стеклами.

— Здравствуйте! — говорит она.

— Здравствуй, девочка. Паспорт свой покажи.

— Зачем?

— А как ты думала? Проверить, гражданка ты России или нет. Подходишь ли нам.

— Не верите, что ли? Русская я, русская.

— Почему в очках?

— А я стесняюсь.

— Сними.

Лена на миг снимает очки и снова надевает их.

— Вот и хорошо. Давай паспорт, я пойду, все улажу, а вы с Рустэмом пока тут пообщаетесь.

— Как это вы уладите?

— Просто, девочка, просто. Ты паспорт давай.

— А вы деньги покажите, сто тысяч.

— Ишь, какая! Фильмов насмотрелась.

— Так, а может, у вас фальшивые, откуда я знаю.

— Рустэм, покажи ей деньги.

Рустэм достает из потайного кармана кожаной черной куртки тонкую пачку красных пятитысячных купюр. Показывает Лене.

— А внутрь дайте заглянуть? — просит Лена.

Рустэм быстро пролистывает перед ее глазами все купюры.

— Отлично. Теперь я вам верю, — говорит Лена.

— Ну, паспорт давай, дело десяти минут.

— Ага, сейчас, — говорит Лена.

Она лезет во внутренний карман своей короткой курточки и вынимает из него пистолет с глушителем и приставляет к затылку сидящего перед нею Рустэма. Снимает с предохранителя.

— Давай сюда, — говорит она.

Рустэм бросает испуганный вопросительный взгляд на Гурама. Тот вжался в сиденье, согласно кивает. Рустэм лезет за пазуху, ковыряется там, медленно и аккуратно протягивает Лене деньги. Лена хватает их и сует их во внешний карман куртки.

— Ой, будут у тебя проблемы, девочка, это ты плохо делаешь, — говорит Гурам.

— Ага. Знаю.

Лена нажимает левой рукой кнопку на двери. Стекло опускается на шесть сантиметров. Лена по-прежнему держит дуло пистолета у затылка Рустэма.

— Сидите тихо, — говорит Лена.

Она открывает дверь. Спиной вылезает из машины. По-прежнему нацеливая пистолет на братьев.

— Дура, — говорит Рустэм, — я тебя убью.

Лена захлопывает за собой дверь. Она наклоняется к окну, вынимает из кармана баллончик и распрыскивает его в салон на братьев. Те кричат, хватаются за глаза. Лена быстро натягивает шарф на нос. Гурам пытается выскочить из машины. Но не может нашарить ручку, газ разъедает ему глаза.

Лена щелкает предохранителем. Сует пистолет во внутренний карман. Баллончик сует во внешний карман. Это она делает уже на бегу. Она бежит так быстро, как это возможно.

Лена бежит очень долго, плутает дворами. Выбегает на людную улицу. Пробегает мимо остановки. На остановке стоит автобус. В переднюю дверь уже заходит последний пассажир. Лена запрыгивает в автобус, передняя дверь закрывается, и автобус едет в неизвестном направлении.

Лена сидит в автобусе и тяжело дышит.

Они видели небо,
Видели вместе,
Падали в воду,
Зажигали гирлянды,
Тратили деньги,
Прятали слезы.
Они ели друг друга,
спали друг с другом
Ровно два года
И катились по рельсам
Без интереса
В заданных позах...

Лена выходит из автобуса у метро. Забегает в метро. Бежит вниз по эскалатору.

Лена стоит в телефонной будке. Она кому-то звонит. Разговаривает. Снова набирает номер. Снова что-то говорит в трубку.

Лена протягивает несколько пятитысячных бумажек хорошо одетой женщине лет сорока пяти. Та добродушно улыбается. Лена отвечает ей одной из самых лучезарных улыбок. Женщина протягивает Лене связку ключей.

Лена снова в телефонной будке. Она снова набирает номер. Что-то говорит в трубку.

Ночь. К бытовке подъезжает неприметная «шестерка». Машина останавливается. Из нее выходят Лена и мужчина лет пятидесяти — шофер. Лена заходит в бытовку. Мужчина остается ждать ее у входа.

Лена и шофер под руки ведут Сашу к машине. Саша едва передвигает ноги. На нем его старая черная куртка и черная шапка. Лена и мужчина усаживают Сашу на заднее сиденье. Лена садится сзади, кладет голову Саши к себе на колени.

Машина едет по ночным пустынным улицам Москвы.

Саша лежит в чистой широкой кровати у большого окна. Из окна льется яркий дневной свет. В комнате просторно, чисто и уютно. Светлые обои на стенах. Большая плазменная панель. Рабочий стол и столик для чая. Два кресла. Все дышит свежестью и недавним ремонтом.

Бледное лицо Саши на белой подушке. Его руки поверх белого одеяла. Над его кроватью установлена капельница. Лена и мужчина лет пятидесяти в белом медицинском халате стоят возле кровати Саши.

Лена покупает в магазине продукты. Кидает в корзинку все подряд — помидоры, огурцы, апельсины, лимоны, пельмени, хлеб, майонез...

Ночь. Лена сидит возле Сашиной постели. Она клюет носом, закрывает на несколько секунд глаза, но резко открывает их. Низко наклоняется к Саше, прислушивается. Отстраняется. Прижимает два пальца к вене на его шее. Долго прощупывает пульс. Убирает руку. Сидит. Смотрит в никуда. Снова клюет носом. Снова закрывает глаза и просыпается, когда голова резко падает на грудь. Снова наклоняется к Саше и слушает его дыхание.

Комната озарена дневным светом. Саша открывает глаза. Он видит перед собой размытый силуэт Лены. Закрывает глаза, снова открывает их. Лена сидит напротив него у кровати.

— Где я? — спрашивает Саша слабым голосом.

— В раю.

Лена радостно улыбается.

— Как мы сюда попали?

— Ладно, успокойся, спи давай, ты еще нездоров, чтоб задавать столько вопросов.

— Мне надо домой, — говорит Саша и пытается приподняться.

— Ты уже дома. Спокойствие!

Лена укладывает Сашу на подушку.

— Потом, все потом. Спать, спать, спать! — говорит она командным тоном.

— Ничего не понимаю.

Лена смеется.

Лена лежит рядом со спящим Сашей на постели. Она в джинсах и свитере. Она смотрит на Сашу. Смотрит, не отрываясь. На лице ее покой и радость. Саша открывает глаза. Смотрит на Лену. Они молча лежат и долго вглядываются друг в друга.

— Наконец-то я тебя нашла, — тихо-тихо говорит Лена.

Саша проводит рукой по ее волосам. Она закрывает глаза.

— Скоро мы с тобой уедем далеко-далеко отсюда, — говорит Лена.

Спят. Всё так же: Саша под одеялом, Лена поверх одеяла в одежде.

Саша полусидит в кровати. Лена подносит ему тарелку с супом. Хочет кормить его с ложки. Саша жестом руки останавливает ее.

— Откуда у тебя деньги? — строго спрашивает он.

— Я их украла, — честно и спокойно отвечает Лена.

— Ага, а я Пушкин, — говорит Саша.

— По-моему, ты гораздо лучше его, — говорит Лена.

Саша внимательно смотрит Лене в глаза.

— Украла? — спрашивает он.

— Ага.

Саша в бессилии закрывает лицо руками.

— Ты себя погубила. Из-за меня!

Лена садится рядом с ним, убирает руки от его лица. Смотрит на него. Он поднимает глаза, сокрушенно говорит:

— Что я наделал, придурок... Доигрался...

Лена же смотрит беззаботно и спокойно. Она не слушает его.

— Давай-ка поешь, — говорит она.

Лена кормит Сашу с ложки супом.

— Ты сим-карту выкинула? — спрашивает Саша.

— Ага, и телефон выкинула, — улыбаясь, говорит Лена. — Ты что, фильмов насмотрелся?

— Да они найдут тебя!

— Не-а, никто не знает, где мы.

— А хозяева этой квартиры?

— Случайные простые люди.

— Ты даже не спрашиваешь, откуда у меня этот пистолет?

— Когда-нибудь ты мне все расскажешь.

— Ты же ничего не знаешь обо мне, — говорит Саша.

Нежно дотрагивается рукой до Лениной руки.

— Знаю достаточно, — отвечает она.

— Тебе не страшно было? — спрашивает он тихо.

— Нет, совсем не страшно, — говорит Лена.

Она опускает руку, кладет ложку в тарелку. И вдруг разражается рыданием. Саша тянет к ней руки. Она садится ближе к нему. Он ее обнимает. Гладит по голове.

— Девочка моя родная, прости меня, — говорит Саша.

— Я очень испугалась, что больше никогда не увижу тебя. Что больше никогда не поговорю с тобой... — отрывисто, через рыдания говорит Лена.

Лена идет по вещевому рынку. Деловито разглядывает шмотки. Продавцы наперебой зазывают покупателей. У Лены в руках пакет, уже наполненный покупками.

В дверь звонят. Саша вздрагивает. Встает с постели. На цыпочках идет к входной двери. Смотрит в глазок. Видит мужчину лет пятидесяти. Выдыхает. Отстраняется от глазка. Прижимается спиной к двери.

— Сын, открой дверь, — слышится приглушенный мужской голос за дверью.

— Как ты меня нашел? Ты что, следил за мной? — раздраженно спрашивает Саша.

Мужчина на площадке хорошо, дорого одет, ухожен. Он высокий, стройный, светловолосый, похож на Сашу, только со стильной ухоженной бородкой и усами.

— Сашка, открой, я только сейчас узнал, что с тобой случилось и сразу сюда.

Саша хмыкает.

— Надо же — только сейчас! Твоя агентура хреново работает! — с издевкой говорит он.

— Ты бы мог позвонить мне, я бы поместил тебя в лучшую клинику, — взволнованно говорит мужчина.

— Уходи...

— Я принес вещи, еду. Сашка, прекрати эти игры. Сам видишь, как далеко это зашло. Ты же мог погибнуть.

— Но не погиб.

За дверью непродолжительное молчание.

— У тебя ведь теплой одежды нет, — огорченно говорит мужчина.

— Ничего, заработаю... честным путем.

На рынке стоит невозможный шум. Продавцы переходят на ломаный русский и обратно на родной, машут руками. Лена стоит у лотка, по-хозяйски осматривает джинсы.

— Из швов везде нитки торчат, что ж это за «Левис»? — говорит Лена.

— Настоящие, девушка, я тебе говорю, — нагло врет продавец.

Продавец подает ей другие, она осматривает их. Возвращает.

— Черные не хочу, не модно, — говорит Лена.

Продавец дает следующие. Лена осматривает джинсы, улыбается, кивает.

— Ничего, — говорит она, — эти беру.

Продавец сворачивает джинсы. Лена протягивает ему купюру. Идет дальше вдоль торгового ряда. Вдруг вздрагивает, испуганно смотрит в конец торгового ряда. Там спиной к ней стоит полный мужчина в элегантном сером пальто — Гурам. Он с кем-то разговаривает. Лена срывается и стремглав бежит прочь. Мужчина поворачивается, и, оказывается, это не Гурам, а кто-то другой.

Саша смотрит в окно. У подъезда стоит шикарная серебристая иномарка. Она отъезжает. Саша отстраняется от окна.

Саша открывает дверь в подъезд. На площадке перед квартирой стоят два больших пакета. Один наполнен дорогими продуктами. Другой — со знаком дорогого бренда Lacost, с изображением крокодила. Саша забирает пакеты, заходит в квартиру и закрывает дверь.

Лена, запыхавшись, бежит по двору. Быстро взбегает по лестнице подъезда. Открывает ключом дверь в квартиру.

Заходит. Бросает пакет на пол. Стоит, прижавшись к стене, тяжело дышит. Саша выходит ей навстречу в майке и трусах, обнимает.

— Что случилось? — говорит он.

— Да ничего!

Лена берет пакет и вытаскивает из него джинсы и свитер. Красивый теплый темно-синий свитер толстой вязки.

— Погляди, — говорит она. — Это тебе.

Саша хмурится.

— Откуда?

— Тебе нужна приличная одежда. Не беспокойся, это дешево.

— Мне это не нужно. Ты рисковала, чтобы покупать это барахло?

Лена молчит. Бросает на пол одежду. Тихо говорит:

— Я ведь раньше не знала, зачем живу. Все искала, искала смысл. И все оказывалось обманом, ошибкой. А потом, когда я тебя вытащила оттуда, вылечила, я поняла, что живу я для того, чтобы тебя спасти. Чтобы ты не погиб там в бытовке один. Понимаешь?

Саша крепко обнимает ее. Они стоят молча, прижавшись друг к другу.

— Я еще купила помидоры со вкусом помидоров... Без канцерогенов, — говорит Лена.

— Без канцерогенов? Ну нет, я такое не ем, я не козел!

Оба смеются.

День. Лена едет в трамвае по Москве. Окно покрыто инеем и льдом, но Лена отогрела кружок и смотрит в него. С интересом рассматривает красивые старинные здания. Через кружок в окне, расписанном морозными узорами, видно, что город готовится к Новому году. Витрины украшены елочками, блестящим «дождиком». Люди спешат за подарками, у всех светящиеся лица; люди надеются, любят и ждут, они верят в необходимость и значимость наступающего праздника, в силу подарков и слов, люди хотят, чтобы все было «слава богу». Пушистые шубки, тонкие каблучки ступают на снег, и снег хрустит, скрипит, хрупкие елочные шары, шампанское, мандарины, румянец, тяжелые пакеты, наполненные вкусными продуктами к столу...

Саша вытаскивает из-под кровати пакеты, принесенные отцом. Садится на кровать. Вынимает из пакета вещи: теплая куртка, зимние ботинки, свитер, джинсы... Вздыхает. Бросает все обратно в пакет.

Саша выходит из подъезда. Рядом с подъездом стоит большой контейнер для мусора. Саша ставит на него пакеты. Возвращается в подъезд. К контейнеру тут же подходит оборванный мужичок. С интересом роется в пакете с едой. Сует в рот крупный красный помидор. Другой рукой роется в пакете с одеждой. Вытаскивает ботинки. Садится на бордюр, переобувается в новые ботинки.

Лена заходит в квартиру. Быстро скидывает ботинки.

Лена стоит перед Сашей в комнате и держит обе руки за спиной. На Саше новые, купленные Леной джинсы и майка. Лена радостно улыбается и весело говорит:

— У меня есть два!

— Два? — со своей бессменной улыбкой недоумевает Саша.

— Два билета на наши имена!

Лена вынимает руки из-за спины и показывает Саше два желтых прямоугольных плотных листка. Она крутит их у Саши перед лицом и смеется.

— Куда? — непонимающе спрашивает Саша.

— В Оленегорск! Поезд отправляется через два часа, — весело говорит Лена.

— В Оленегорск? Это что такое? — весело спрашивает Саша.

— Это дом.

— Дом?

— Да. Мы поедем туда! Знаешь, как нам там хорошо будет!

— Нам разве здесь плохо?

Лена пожимает плечами.

— Здесь моя жизнь, работа, я не хочу отсюда уезжать. Оленегорск! Кому я там буду петь? Оленям? — говорит Саша.

— Почему? Мне.

— А ты будешь работать учительницей русского языка?

— Почему нет?

— Ты сама знаешь, почему ты оттуда уехала.

Лена молчит. Смотрит в сторону.

— Как мы будем жить? Я не смогу тебя обеспечить.

Лена поднимает глаза. Странно, грустно улыбается. Убирает руки с билетами за спину.

— Слушай, давай, я сгоняю в магазин, куплю чего-нибудь вкусненького, приготовлю ужин. А? Я уже больше не могу сидеть на больничном, — переменяя тему, бодро говорит Саша.

Лена согласно кивает головой. Вынимает из кармана штанов несколько купюр в пятьсот рублей и протягивает Саше.

Саша берет одну купюру и сует ее в карман. Надевает темно-синий теплый свитер. Подходит к Лене, обнимает ее, целует в щеку и говорит:

— Я мигом.

За ним захлопывается дверь. Лена стоит посреди комнаты.

Поезд Москва — Мурманск стоит на четвертом пути Ленинградского вокзала. Люди спешат с котомками по перрону.

В комнате на тумбочке, на пачке купюр, оставшихся от украденных ста тысяч, лежит один желтый билет.

Лена стоит у открытой двери вагона и всматривается вдаль, в начало перрона, на выход из вокзала к путям. Она вглядывается в лица. Из дверей все время выходят и выходят люди.

— Отправляемся! — говорит проводница.

Лена уходит в вагон. Проводница закрывает дверь.

Саша стоит в комнате перед тумбочкой, на которой лежат деньги и билет. Он садится на кровать. Бросает пакет с покупками на пол. Отодвигает билет от денег. Берет деньги и пересчитывает их.

Поезд мчится прочь из Москвы. У окна плацкартного вагона сидит Лена. Отрешенно смотрит в окно на московские огни, начинающие разгораться к вечеру.

В съемной квартире в городе Пушкино, в той самой квартире с цветастым шарфиком на стуле, сидят на полу Ольга и Паша. Ольга растрепанная и в слезах. Паша с разбитым в кровь лицом. По комнате нервно ходят братья Гурам и Рустэм.

— Вы кого мне подогнали? — кричит Гурам. — Глупая девочка, значит, говоришь? — рявкает он на Ольгу.

— Глупая девочка твоя у меня сто штук спиз**ла и чуть башку не прострелила! — рычит Рустэм.

— Говорите, где она? Или вы мне должны будете сто штук и проценты! — кричит Гурам.

— Гурам, я не знаю, где она, — с плачем говорит Ольга. — Она где-то комнату хотела снимать.

— Так ты не знаешь, где она? Хули! Придется мне твой паспорт забрать и тебя с братом расписать! А ты, Паша, давай думай, где девочку найти, вспоминай, а то Рустэму придется жениться на твоей женщине!

— Да пусть женится. Мне-то что? — безразлично говорит Паша.

— Скотина! — шипит Ольга, с ненавистью глядя на Пашу.

В полупустой электричке с обледенелыми окнами, с уставшими лицами пассажиров Саша поет свою песню. Играет на гитаре. На нем все та же черная шапочка, натянутая до бровей, черная старая куртка. Только свитер из-под расстегнутой куртки новый.

АНДРЕЙ МИГАЧЕВ

Клининг

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ ЛИЧНОЕ ДЕЛО 2010

Понедельник

Дверь в каморку открылась.

Сонный и зевающий Антон показывал новой уборщице Гюзель, девушке азиатской внешности, где что находится из инвентаря.

— Все тут, — показал он внутрь каморки и включил свет. — Ведра, химия. Перчатки, униформа.

Гюзель кивнула.

— Тогда приступай, — сказал Антон. — Нужно, чтобы ты приходила в шесть пятнадцать — шесть тридцать. Первые клиенты, как правило, появляются около семи тридцати на завтрак. Мы работаем круглосуточно, кроме ночи с воскресенья на понедельник. В воскресенье ночью — генеральная уборка с трех до семи тридцати.

Девушка молча кивнула.

— Ты сможешь приезжать к этому времени? Получается на первой электричке метро.

Гюзель опять кивнула.

— Далеко живешь? — поинтересовался Антон.

Она покачала головой отрицательно.

— Хорошо, — сказал Антон. Хорошо, что молчаливая. А то у нас все такие пиз**болы. Переодеваться будешь тут же.

Гюзель кивнула опять. Антон пожал плечами и уже было ушел, но вернулся.

— Тебе точно есть восемнадцать?

— Да, — ответила она тонким голосом. И достала паспорт.

Он посмотрел в документ. Опять пожал плечами и, закрыв за собой дверь, ушел.

В каморке было тесно. Два стеллажа под потолок вдоль обеих стен. Стоять можно было посередине на маленьком пятачке между ведрами и швабрами. Оставшись в каморке одна, Гюзель поискала, как ее закрыть. Выяснилось, что изнутри никак. Дверь изнутри не закрывалась. Она подумала и попыталась закрыть ее шваброй. Что-то такое неубедительное получилось. Но она успокоилась. Повесила на стеллаж кофточку и начала раздеваться. Сняла футболку. Сняла лифчик.

В этот момент дверь распахнулась.

— Извини, — сказал ей официант Егор.

Гюзель, ни жива ни мертва, закрыв глаза, впечаталась спиной в стеллаж, снятой футболкой закрыла свое тело, как могла, и от страха зажмурила глаза.

— Ля иляха иллялах, Мухаммаду Ррасулуллах, — зашептала она.

Егор, поднявшись на ступеньку стеллажа, снял с верхней полки вешалку с одежным мешком.

Посмотрев на окаменевшую Гюзель, с закрытыми глазами шепчущую что-то, он спросил:

— Ты чего? Ты новенькая? Тебя как зовут?

Она не отвечала.

Егор сказал «У!» — словно он серый волк.

Она завыла. Он рассмеялся, пожал плечами и ушел, так и не обратив никакого внимания на голые части ее фигуры.

Гюзель шептала, шептала молитву, потом открыла глаза. В каморке никого не было.

Она улыбнулась, подняла палец вверх и сказала, обьяснив ситуацию самой себе и швабрам:

— Аллах Акбар!

На стоянку перед кафе заехал мотоцикл. С него слез Миша, мужчина лет сорока. Снял рюкзак. Снял шлем. Под черным стеклом шлема оказалось лицо человека мрачного, с тяжелым неподвижным взглядом исподлобья[1].

Он посмотрел на Лену, которая клеила новые афиши на заборе, напротив входа в кафе.

Лена улыбнулась. Той улыбкой, когда сразу понимаешь: человек не в себе. Детской улыбкой на лице взрослого человека. Она сняла перчатку, подошла и подала ему руку. Он ее не пожал. Лена не стала огорчаться по этому поводу — убрала руку за спину и спросила, продолжая улыбаться:

— Как дела?

— Не твое дело — ответил он.

— А я с дядей поругалась. Он меня замучил. Он все учит и учит меня, как жить. Я плакала даже. Вот. Я плакала, а он меня ругал. А потом утешал. Говорил, что я хорошая. Я дяде от тебя привет передам. Можно?

Миша молчал.

— Я передам.

Лена разговаривала с Мишей то очень серьезно, то опять ни к селу ни к городу улыбаясь, меняя гримасы, как маски, вне зависимости от произносимого текста. Речь ее была плохой, нечеткой — так говорят душевнобольные люди.

— Хочешь афишу?

— Нет, спасибо, — ответил он первый раз, достал из бардачка что-то в пакете и отдал ей. — Отдашь дяде. Поняла? Дяде. Степану Владиленовичу. Хорошо?

Миша говорил медленно и «Владиленович» произносил длинно и тщательно.

— Я передам, спасибо, — улыбнулась Лена и засунула пакет за пазуху. — Курить вредно, — погрозила она ему пальцем, показывая на сигарету, которую он достал.

Миша отвернулся.

Она засмеялась.

Закрыв бардачок и пристегнув мотоцикл к заборчику, Маши зашел в кафе.

Поздоровался с Антоном, открывшим ему дверь, взял газету, прошел внутрь. Положил газету на столик. Сказал официанту Егору:

— Привет. Как обычно. Сок морковный со сливками.

Егор, взяв заказ, ушел. Миша открыл газету. Пролистал, глядя по заголовкам. Закрыл и кинул на другой конец стола.

Появился Егор с принесенной из подсобки одеждой в непрозрачном пакете[2], закрытом на молнию. Миша взял пакет и пошел в туалет.

В туалете Миша закрыл дверь, достал из рюкзака бритву, крем, одеколон. Разделся до пояса, побрился, помыл под мышками и переоделся.

Когда вышел, как настоящий франт — в идеально сидящем костюме, в начищенных ботинках, побритый, — Егор в эту же секунду, ни раньше, ни позже, поставил на столик завтрак. Принял от Миши пакет с одеждой. И понес его было...

— Журналы принесли? — спросила Оля[3] у менеджера Антона, открыв дверь в кафе.

— Есть, — кивнул занятый Антон, показывая на стойку.

Журналы лежали под газетами. Оля чмокнула его в щеку, взяла журнал.

— Привет, — поймала она Егора с Мишиной одеждой и тоже чмокнула его в щеку. — Мне, как всегда.

Она кивнула Мише, села и стала читать взятый журнал.

— Тебе что? — поинтересовался освободившийся Егор, достав блокнот.

— Здравствуй, Егорчик... — кивнула Оля. И медленно так заговорила. Медленно-медленно. Заглядывая Егору в глаза. — Значит, таааак. Мне сначала сок апельсиновый. Но не из холодильника чтобы апельсины, потом мне еще...

Позавтракав, Миша расплатился, кивнул Ольге, устроившейся за соседним

[1] За этот взгляд его сотрудники подозревают, что он убийца. У него и кличка — Душегуб. Неподвижный такой взгляд. Тяжелый у него взгляд. И движения медленные. Выверенные. Ничего лишнего.

[2] Тот самый, что в каморке был. Пишу, потому что вдруг кто не поймет.

[3] Оля заходит почти сразу с Мишей, когда Егор уходит за одеждой. Ее сцена написана отдельно для того, чтобы не путать читателей.

столиком, вышел из кафе, зашел в здание напротив, хорошо отреставрированное из чего-то древнего, поднялся к себе в кабинет с табличкой «Председатель совета директоров», снял пиджак, повесил его на стул. Достал из шкафа подушку, положил ее на пол под столом, непосредственно на ковролин, сам улегся на него и заснул.

Антон подошел к столику Оли.

— Четыре минуты, — сказал ей, присаживаясь.

— Что?

— Четыре минуты ты заказывала Егору омлет с беконом, сок и что там, кофе?

— Сок. Кофе забыла, кстати. Ты ревнуешь, милый?

— Пост в стране, а ты бекон заказываешь[4]. Он у нас один. Я даю официантам на принятие заказа не более минуты.

— Почему? Тебе жалко минут?

— Так написано в учебниках по управлению ресторанами и кафе.

— Ревнуешь, — удовлетворительно заметила Ольга. — Вот! Ты еще горько пожалеешь, что со мной развелся. — Уже. Ох... — вздохнула она, глядя, как Егор подошел к новым гостям кафе — молодой девушке с беззаботным взглядом и мужчине заметно старше ее.

Мужчина говорил по телефону:

— Я вряд ли приеду. Да какое событие — ну да, тридцать лет. И что? Да брось. Прошлая жизнь. Я подумаю, но скорее всего не смогу. Всё!

Он положил трубку.

Ругань началась с того, что Виктор Шенфельд, только взяв в руки поданное официантом меню, кинул его на стол.

— Дорогая. Извини. Ты не шутишь? Ты действительно купила эту сумку за пять тысяч долларов? Мне кофе и сырники, — между делом сделал он заказ Егору.

Его жена Оксана положила сумочку рядом с собой.

— Заяц, мы же договаривались. Ты сам сказал, что аксессуары — это важно.

— Когда?

— Любимый, перед Новым годом еще, на ужине. Я тебе рассказывала, что Соня купила... — На секунду прервавшись, она повернулась к Егору и попросила: — Мне фреш апельсиновый и тосты с джемом. И чай черный, будьте добры.

— За каким ужином? — продолжил Шенфельд, когда Егор убежал.

— Мы ужинали перед Новым годом.

— Какая Соня?

— Соня, «Ространс» у которой муж.

— Любимая, какой «Транс»?

— Соня, у которой муж директор «Ространс»... чего-то там. Моя подруга. Мы с ней в СПА ходим. Она пришла с сумкой.

— Перед Новым годом?

— Ну да.

— Это снег лежал.

— Снег? Вроде...

— Ты не помнишь, лежал ли снег, но помнишь, что я так сказал?

— Почему ты так говоришь и смотришь, любимый?

— Я все, что надо, помню. Мы ни о чем не договаривались.

— Ну, зайчик, это хорошая сумка.

— У тебя сто сумок.

— Мне эта нравится. Что случилось дорогой?[5]

Когда Егор забрал на кухне, где два повара висели на руках на трубе под потолком[6], ожидая, что Гюзель протрет пол, заказ и подошел к столику[7], они разговаривали уже совсем не тихо, и в результате все кончилось тем, что «зайчик»-муж, не обращая внимания на Егора, довольно четко артикулируя, выражал свою мысль так:

— Да ты охренела! Никаких сумок, бля, никаких, бля, ресторанов, никаких СПА. Ты, бля, сама теперь будешь

[4] Антон сильно христианин. Видит церковь — крестится.

[5] Она ведет себя тут и разговаривает, как полная дурочка.

[6] За трубу под потолком могут подвеситься, либо на углу стола.

[7] То есть мы видим проход Егора от кухни. Это, если кто не понял, чтобы съесть время и вернуться к их столику через несколько минут.

готовить и сама будешь убираться и дома, и на даче! И машину мыть, бля, сама будешь! И я тебе денег даже на мороженое не дам, нах! Ты охренела такие сумки покупать. За пять штук! За кэш! Кризис в мире! Ты что, не понимаешь? За пять штук можно год аул в горах кормить!

Шенфельд кинул деньги на стол и, не притронувшись к еде, ушел из кафе, в дверях столкнувшись с Инной и едва кивнув на ее приветствие.

Оксана встала из-за стола и попросила у Оли, которая закончила завтракать, сигарету. Оля протянула ей пачку. Оксана достала сигарету, закурила и пошла к себе, села за столик, закусила губу и задумалась.

Оля засобиралась домой.

— Ты домой когда? — спросила она у Антона.

— Через час приду, — ответил он.

Она чмокнула его в щеку и ушла.

Ирина Юрьевна, вице-президент компании, достала из сумочки крупную купюру. Посмотрела через стекло на гаишника, который, не торопясь, двигался к ней.

— Быстрей ягодицами нельзя шевелить?

Гаишник наконец подошел. Она открыла окно и протянула ему документы. Там лежат сто долларов.

— Спешим? — спрашивает он.

— Очень.

— Куда же вы, Ирина Юрьевна?

— Кризис в стране, слышали?

— Да, — кивнул инспектор ГИБДД.

— Еду бороться, — улыбнулась она.

— Дело нужное. — Гаишник ловким движением вытащил купюру и протянул права. — Аккуратней, Ирина Юрьевна! — сказал он, отдав ей честь.

— Вампиры, — кинула ему в спину Ирина Юрьевна.

Повернула с центральной улицы и через несколько секунд припарковалась около кафе, наблюдая, как в него заходит...

...Инна в кафе вошла.

— Это вы его плохой кухней разозлили? Вы очумели? Он же теперь кого-то уволит, — пробурчала она Антону, кивая в сторону выскочившего Шенфельда.

— Он со своей куклой, — кивнул Антон в зал.

— О, май гат, — скривилась Инна. — Мне кофе, Егорчик, — поймала она Егора, проходящего мимо. — Опаздываю! Черт, в метро стояли десять минут в тоннеле. Ужас. Темно. Люди толпой липнут к моему хрупкому с утра телу. Быстрей, пожалуйста. Умоляю...

— А ты тут будешь? Не присядешь даже?

— Нет. С собой. И... а я нервничаю, а нервной нельзя на работу идти, так?

— Так.

— Егор! Еще круасан, маленький здоровый круасанчик. Круасанище. С собой.

Оксана сильно задумалась. Взяла зубочистку. Ковыряла ею в зубах, курила, потом недобро усмехнулась. Повертела телефон[8]. Отодвинула его в сторону, подошла к Антону.

— Антош, дай мне с вашего телефона позвонить, пожалуйста.

— Бери, конечно.

Антон отдал ей кафешную трубку. Оксана посмотрела номер в своем телефоне и набрала с кафешного.

— Здравствуй. Ты на работе? Молодец. Я к тебе в офис не хочу — можешь выскочить на полчасика? Я в кафе[9]. Надо посоветоваться. Хорошо. Давай завтра.

Инна попыталась послушать, что говорит Оксана, но у нее зазвонил телефон, она посмотрела на часы, схватила приготовленный для нее завтрак и побежала на работу. Вошла в офисное здание через дорогу, пронеслась по коридорам, здороваясь со всеми подряд, и зашла в кабинет с табличкой «Председатель совета директоров». Там она быстро сняла верхнюю одежду, повесила ее в шкаф, где лежали рюкзак и шлем Миши, села на свое

[8] Как там они называются? «Верту»?

[9] Адвоката надо вытащить в кафе — для единства места и действия и снижения количества объектов.

место секретаря-референта. Посмотрела, что лежит у нее в папке, что есть в ноутбуке. Что-то отправила на печать, параллельно уничтожая круасан и запивая его кофе. Закончив с завтраком и насобирав в папку каких-то бумаг, она посмотрела на себя в зеркало, достала ключи, встала и открыла дверь шефа.

Шеф спал под столом.

Инна осторожно его разбудила. Он потряс головой.

— Десять, — сказала Инна.

— Ага. Кто-нибудь звонил?

— Никого.

— Такие времена. Серьезные звонят только по ночам. Когда напьются.

— Вы когда-нибудь так умрете. Если не будете спать.

— А что делать? Я умру, даже если буду все время дрыхнуть.

— Интересно, что же вы делаете ночью?

— Ты не хочешь этого знать.

— Хочу. У вас через пять минут совещание.

— Никто ничего не узнал?

— От меня никто — точно.

— Никто-никто?

— Никто ничего не знает.

— Удивительно. Вы, Инна, не женщина, а кремень. Я сейчас.

Инна вышла из кабинета. Он протер лицо водой, которую взял из холодильника, потряс головой. Откусил от яблока кусок, прожевал. И, свеженький, вышел из кабинета. Инна взяла стопку папок и тоже вышла. Только он пошел направо, а она — налево.

Она зашла в кабинет, где на двери висела табличка «Директор по развитию вице-президент Легкодух Ирина Юрьевна», и положила ей на стол папку сверху.

— Здравствуйте — поздоровался Миша присутствующими в конференц-рум и с лицами на мониторах. Сел на свое место — напротив Виктора Шенфельда. Посмотрел на Шенфельда. Тот махнул рукой: мол, начинай.

Миша открыл папку, с которой пришел, посмотрел на нее, закрыл и начал так:

— Здравствуйте. Все в курсе, что кризис?

Народ закивал головами.

— Хорошо, — улыбнулся Миша, — поэтому никому не придется объяснять, почему мы всех вас уволили. Тогда на сегодня всё, — закончил он и ушел первым, оставив за собой обалдевшие лица всех, кроме Шенфельда.

У Шенфельда лицо было злое. В полной тишине неприятно громко зазвонил его телефон. Он взял.

— Да, мне уже сообщили, что юбилей, я скорее всего не приду.

Он положил трубку.

Титр: КЛИНИНГ

Когда Миша подошел к своему кабинету, навстречу ему уже шла Инна с пустыми руками.

— Как прошло? — спросил он.

— У всех на столах. А у вас?

— По-моему, все обрадовались, — сказал он и открыл ей дверь[10].

Егор переоделся в нормальную одежду и попрощался с поварами.

— Ты, правда, всё?

— Правда.

— Больше не выйдешь?

— Да нет, говорю. Последняя смена.

— Ну а куда же ты?

— Учиться буду. У меня хвосты по сессии.

— А жить на что?

— А я экономный.

— Ну, удачи, заходи к нам — супа нальем в голодный год.

Повара пожали ему руки. Он им тоже.

— Пока, Гюзель, — сказал Егор уборщице. — Удачи тебе тут.

Она прижалась к стенке.

— Уволился я!

— Почему? — выдавила она из себя.

— Потому что! — подмигнул он ей.

Антону он просто помахал рукой и вышел на улицу. Гюзель покачала головой.

Директора расходились молча. Каждый к своему рабочему месту. Около

[10] Егор тоже увольняется из кафе — не забыть синхронизировать.

двери каждого кабинета стоял сотрудник службы безопасности. Как только уволенный открывал магнитной карточкой кабинет, сотрудник СБ протягивал руку и забирал карту. Каждый член совета директоров под их неусыпным взором собирал свои вещи. Из ящиков столов, кое-кто из сейфов[11].

Ирина Юрьевна прошла по коридору, зашла к себе в кабинет, там тоже стоял человек. Она потрогала папку, что положила ей Инна, открыла ее, закрыла.

Зазвонил телефон.

— Да, доча, — сказала Ирина Юрьевна абсолютно нормальным голосом.

Ей в трубку начали что-то говорить.

— У меня сейчас совещание. Я попозже позвоню.

Положила на стол стоящую до того фотографию дочки, достала кое-что из ящика и положила в вежливо предложенную сотрудником СБ сумку, но не стала продолжать, а стала плакать молча — как плачут женщины, чтобы тушь не потекла. Молча, совсем без звука, наклонив голову вниз, чтобы слезы не катились по щекам. Сотрудник службы, молодой парень, отвернулся и стал смотреть в окно.

У Ирины Юрьевны зазвонил телефон внутренней связи.

— Да, Виктор Борисович. Сейчас зайду.

Она быстро сделала что-то со своими глазами. Выдохнула и со стальным выражением лица вышла из кабинета.

— Сядь, — сказал ей Шенфельд, указав на место напротив.

Она села.

— По нашему последнему кредиту, который... — начала она.

Шенфельд выключил все камеры и мониторы в комнате.

— Хрен с ним, с кредитом, хочешь занять его место? — перебил ее Шенфельд.

— Что?

— Хочешь занять его место и на работе остаться? — продолжил Шенфельд, показывая на стул Миши.

— Да.

— Я поставлю тебя. Но поскольку при увольнении мы по его контракту должны выплатить ему хренову кучу денег, а я не хочу ее выплачивать, как ты понимаешь, — нужно сделать так, чтобы он ушел сам.

— А как это сделать?

— Службу безопасности он делал, поэтому я к ним обращаться не могу. Найди мне на него компромат. Не важно что. Может, он в оргиях участвует — и тогда это надо снять. Может, наркотой балуется — и тогда нужно устроить ему арест. Может, мальчиков трахает — и тогда это должно стать известно. Что-то, что в его репутации может нанести компании вред. Это единственный пункт в нашем контракте, по которому он уйдет сам. Ясно?

— Да, — она кивнула.

У Шенфельда зазвонил телефон. Он взял трубку.

— Мне уже сказали, — рявкнул он. — Я не приду.

Он выключил звонок. И такой же злой обернулся к Ирине.

— Иди. Постой. Срок — неделя[12]. Теперь иди.

Шенфельд отвернулся от нее и подошел к окну. Далеко внизу в пробке стояли машины.

Миша и начальник службы безопасности в кабинете у Миши.

Бритый тип с мягкой улыбкой кивает в ответ на то, что говорит ему директор.

— Поскольку людей уволили, могут быть нервные срывы. Кто-то в налоговую, не дай бог, побежит, кто-то захочет чего на сторону продать. В общем, засуетятся люди.

— Ожидаем, — отвечал начальник службы безопасности, а сам писал в этот момент бумажку, а написав, пододвинул Мише.

Миша прочел.

— То есть ты все знаешь? И я зря тебе все это говорю, да?

Говоря это, Миша пододвинул свой ответ обратно начальнику службы безопасности.

[11] В крупных компаниях часто увольняют именно так. Жестко, но правильно.

[12] Ну да — потому что каждая работа должна выполняться не вообще, а к какому-нибудь сроку.

— Это зря, а знают не все.

— А чего ты не знаешь?

— Что делает Полякова в туалете, не знаю.

Начальник службы безопасности прочел то, что ему написал Миша, и кивнул. На бумажке было написано: «Расскажи часть»[13].

— В смысле?

— Она уже неделю по два часа там с утра проводит. Каждый день — в разных туалетах.

— В туалете?

— Да. — Начальник службы безопасности повернул свой ноут к Мише. — Гля. Вот смотри — вошла. Время 9-05. А вот вышла — 11-35.

— Скажите пожалуйста. Интересно. И сегодня?

— Ага.

Миша почесал голову.

Инна шла по коридору. Люди, которые попадались навстречу, уже не улыбались. Директора, оставив за собой двери кабинетов открытыми, в сопровождении сотрудников СБ уходили молча.

Сотрудники попроще стояли кучкой в курилке и разговаривали, но, увидев Инну, резко замолчали. Все провожали ее взглядом, и никто не улыбался. Инна улыбнулась женщине, которая выходила из туалета с заплаканными глазами, убедилась, что никого нет. Подошла к кабинке, попробовала открыть дверь — она не открывалась. Тогда Инна нагнулась и посмотрела в просвет между полом и дверью. Были видны туфли. Каблуками к двери.

— Маруся! — позвала Инна — Вставай!

В ответ была тихо.

Инна быстро залезла на унитаз и, перегнувшись, посмотрела, что происходит в соседней кабинке.

Там, сев на унитаз, положив голову на бачок, спала девушка.

— Эй! — позвала ее Инна. — Марусь!

Девушка не реагировала.

Скатав из туалетной бумаги шарик, Инна кинула его сверху в спящую девушку. Та ничего не почувствовала, продолжала спать.

В туалет зашли.

Инна чертыхнулась и слезла с унитаза. Спустила воду. Чтобы вошедший не думал, что никого нет.

Инна села на унитаз. Зазвонил телефон.

Инна снова беззвучно чертыхнулась. Взяла трубку.

— Да, Михаил Юрьевич!

— Где Полякова? — спросил Миша, который стоял за дверью в женском туалете.

— Я не знаю, — покраснела, как маков цвет, Инна.

— Выходи, — сказал Миша.

Инна вышла. Миша встал на унитаз и посмотрел в соседнюю кабинку.

Полякова спала.

— Не можешь разбудить? — спросил Миша.

— Нет, — покачала головой смущенная Инна.

— Ну, пусть поспит, — слезая с унитаза, сказал Миша.

Антон пришел домой. Дома слишком громко играла музыка.

— Какие новости? — спросил Антон у Оли, гася звук.

— Мечтаю вот! — рассмеялась она, продолжая сидеть на подоконнике и хрумкая чипсы: она даже не услышала, как он зашел.

— О чем?

— Егор. Официант ваш. Очень мне нравится.

— А... Понятно, — кивнул Антон и включил чайник. — Ты поэтому теперь ходишь завтракать регулярно?

— Ага.

— То-то я думаю. То до обеда тебя не добудишься, то каждое утро, как на пост, ходишь.

— Он милый. Правда?

— Он уволился сегодня, — сказал Антон и пошел в ванную мыться.

Оля поперхнулась чипсами.

Когда Ирина Юрьевна вернулась к себе, молодой сотрудник СБ протянул ей ее бейджик и молча ушел. Она взяла бейджик, повесила себе на шею и пошла в туалет.

— Как уволился? — Оля открыла дверь и села на пол. Антон мылся за зана-

[13] Эту линию не все поймут, ну и черт с ним.

веской. — Как уволился? Он же всего две недели как работает.

— Ну вот уволился. Оль! У человека другие планы на жизнь. Слушай, мы же больше не муж и жена, а я тут голый!

— И что? — не поняла Оля.

— Ну как что? Вдруг мне надо побыть одному?

— В ванной? — спросила Оля. — Бедненький! Ну побудь!

Она закрыла дверь и пошла на кухню.

Инна принесла Шенфельду кофе на подносе и печенье.

— Спасибо, Инночка — сказал он.

— Не за что, Виктор Борисович.

— Скажи, а у тебя грудь настоящая?

— Э?..

— Извини за вопрос, но уж коль скоро я об этом всякий раз думаю, когда тебя вижу, решил спросить.

— Да. Настоящая.

— И что мне нужно сделать, чтобы ее увидеть?

Он отпил кофе.

— Что же, вы никогда грудь не видели? — пыталась отшутиться она.

— Видел, конечно. Но всегда думаю: «Создатель, если ты есть, как тебе удается всякий раз делать женскую грудь такой разной?»

— Я никогда не думала об этом.

— Это понятно. У тебя соски какие?

— В смысле?

— В смысле маленькие, большие, розовые или коричневые? Чувствительные или нет?

Инна поняла, что попала.

— Я стою и судорожно придумываю, как отшутиться, Виктор Борисыч! Не смущайте меня. Пожалуйста.

— Да перестань, чего же тут смущаться, вы же, девочки, специально одеваетесь так, чтобы мы, мальчики, на вас смотрели и задумывались над такими простыми вещами.

Он засмеялся.

Она вышла из кабинета с глазами по пять копеек, по дороге посмотрев на свое отражение в окне[14].

[14] Подумать, куда вставить, когда Шенфельд ей говорит впрямую про секс.

Зазвонил телефон.

Он не стал брать трубку.

Полякова всхрапнула и проснулась. В соседней кабинке кто-то спустил воду. Полякова посмотрела на часы. Потрясла головой. Достала зеркальце, посмотрела на свое лицо. Опять потрясла головой. Поправила макияж. И вышла. В коридоре встретила Инну.

— Что это у тебя лицо такое? — спросила она Инну. — И у всех, — оглянулась она по сторонам.

Инна собралась с мыслями.

— Повод есть, — медленно ответила она. — Много.

Антон закончил мыться и вышел в халате на кухню. Он помыл лимон, начал нарезать его дольками.

— Как уволился? — снова спросила его Оля. — Он же всего ничего работал.

— Ну... мало ли почему люди увольняются, — сказал он.

— Дай мне его телефон.

— Зачем?

— Он мне нравится, — пожала плечами Оля.

— Послушай, — Антон перестал резать лимон. — Если я дам тебе его телефон, то что ты с ним будешь делать?

— Мы в разводе, — передразнила его бывшая жена. — Вдруг мне надо будет с ним провести время. В гости позову!

— Сюда?

— А почему нет?

— То есть ты позовешь его в нашу квартиру?

— Ну у нас же разные комнаты, Антон. Мы же договаривались, что каждый может приводить кого-нибудь и лишних вопросов не будет.

— Да. Договаривались. — Антон перестал резать лимон, положил дольки в большую чашку и залил кипятком. — Я просто думал, вдруг ты забыла.

— Нет, я не забыла.

Инна и Маруся Полякова молча стояли и курили в курилке. Точнее, курила Инна, а Полякова стояла с открытым ртом. Она давно не стряхивала пепел, и пепел упал сам. Они наблюдали через стекло, как сотрудники

СБ провожают на выход членов совета директоров.

Полякова, наконец, переварила то, что сейчас услышала[15].

— Пиз**ц. Приплыли, — сказала она.

— Типа, — кивнула Инна.

— Уволили, запалили, к тебе подкатили.

— Типа, — кивнула Инна.

— Мне все это снится, — предложила Полякова вариант.

— Фигули на рогули, — откомментировала Инна.

— Пойду поговорю, — сказала Полякова, бросая бычок в урну. — Мне сейчас увольняться нельзя. Мне еще хотя бы месяц нужен.

Разговор Антона и Оли продолжался. Форма разговора была мягкой, подчеркнуто мягкой и интеллигентной. Стороны спокойно обосновывали свои мысли.

— Значит, мы можем приводить, и это ОК? — спросил Антон.

— ОК. Это нормально, — ответила Оля. — Мы друзья. Это же были твои слова, когда мы это обсуждали! Ну да, были муж и жена, но сейчас же мы просто хорошие друзья.

— Ага. Мои.

Антон ухмыльнулся.

— Дашь телефон?

— Дай я подумаю.

Антон сел за стол и стал думать, глядя в окно.

— Есть два варианта, — сказал Миша. — Либо ты пишешь заявление по собственному желанию и тихо уходишь без всяких претензий, либо мы пишем тебе нарушение трудовой дисциплины. Тем более что по камерам видно, что ты спишь там регулярно. Уже неделю, по крайней мере, наша охрана за этим следит.

— А что, мне делать вид, что дико работаю? — ответила Полякова. — Мы уже три месяца всей конторой ни хрена не делаем.

— Подписывай по собственному желанию, — сказал он и подвинул ей листок.

Она взяла листок и начала писать заявление.

Миша включил телевизор. Выступал кто-то из правительства. В нижнем углу шли котировки со знаком минус.

— Тебе жалко, что ли? — уговаривала Антона Оля. — Ну где я его найду?

Антон размешивал сахар в чашке.

— Хорошо, — сказал он, подумав. — Дам. Только ты должна будешь кое-что сделать...

— Что?

— Кое-что.

— Ну не интригуй.

— Тебе нравится Егор?

— Да.

— Сильно?

— Да.

— Соглашайся.

— А что сделать-то?

— Ты сначала согласись!

Оля подумала.

— Это что-то сексуальное? Минет, что ли, тебе сделать?

— Нет, — засмеялся Антон. — Все очень выполнимо. Это не сложно. Даже не придется выходить из дому.

— Если это что-то гадкое, я не буду.

— ОК. Тогда я не дам тебе его телефон. Либо соглашаешься сейчас, либо ты его не любишь...

Полякова написала заявление. Миша подписал. Она встала.

— Маруся...

Вся его решительность куда-то исчезла, и он будто сомневался, говорить дальше или нет.

— Да?

— Я хочу пригласить тебя куда-нибудь.

— В смысле? — переспросила Полякова.

— В смысле... хочу сходить с тобой куда-нибудь.

— Куда? — спросила Полякова, прекрасно понимая, куда он клонит.

— Куда-нибудь в ресторан, — пожал плечами Миша.

— Зачем?

Маруся задавала простые и прямые вопросы и смотрела на него.

— Поужинать, — сказал Миша.

— Зачем?

— Поговорить.

[15] Тут важна общая атмосфера офиса. Люди уволенные уходят.

— О чем?

— Ты сейчас издеваешься?

— Могу себе позволить. Вы не мой начальник ни хрена больше.

— Ты пойдешь со мной?

— Нет.

— Почему?

— Вы... ты. Ты два года заглядывал мне в глаза. И молчал. Тебе мешала корпоративная этика?

— Да.

— Тебе мешали нормы приличия, твой собственный контракт, твоя репутация, да?

— Ну, да.

— Видишь. Если тебе вся эта х**ня может помешать пригласить девушку в ресторан — тебе на надо ее приглашать. — Она покачала головой. — Кстати, у меня неиспользованный отпуск. Так что с завтра я могу не выходить, да?

— Что ты делаешь по ночам? — спросил он. — Почему спишь днем?

Полякова улыбнулась.

— Я так долго ждала, когда ты позовешь меня. Ждала, ждала. Ни с кем не встречалась. Готовилась к совещаниям, как к свиданке. А теперь у меня есть что делать по вечерам.

Она вышла из его кабинета.

Ольга пришла на кухню и швырнула свое «хорошо», как тряпку.

— Хорошо, — сказала она. — Я согласна. Сделаю, что ты хочешь.

Антон, как только она согласилась, сразу сказал:

— Ты должна сделать генеральную уборку в квартире, постирать белье и приготовить ужин.

Ольга застыла.

— В смысле?

— Генеральную уборку — чтобы чисто было. Чтобы вот окно было чистым, подоконник, чтобы ванну ты сама помыла, унитаз, не побоюсь этого слова, дверь оттерла, полы помыла — везде... Ну, уборку. Все то, чего ты не делала ни разу, пока мы жили вместе.

— Бляаа... давай лучше минет, а?

Антон скривился.

— Ты, честно говоря, в этом не сильна. Думай, — сказал Антон.

Поставил чашку в холодильник и пошел к себе в комнату одеваться.

Перед Шенфельдом стояли три тетеньки.

— Значит, так. Вы слышали про то, что в стране кризис? — спросил он.

Тетеньки помолчали.

— Нет, — сказала одна.

— Я слышала, — кивнула вторая.

— Отлично, — сказал Шенфельд, — значит, никому не придется объяснять, почему всех уволили. Покажите Оксане, где у вас это все. Пылесосы, тряпки, порошки, грелки-тарелки. И это — как стиральной машиной пользоваться и утюгом, и валите отсюда, чтобы я больше никого из вас не видел. Оксаночка решила все делать по дому сама.

Оля похрумкала чипсами, потом подошла к двери комнаты Антона и крикнула:

— Я согласна!

Антон в ту же секунду открыл дверь, будто ждал. Он был одет.

— Хорошо, — сказал он. — Я на работу. У меня собеседование. Ты начинай.

Дверь в каморку открылась[16]. Одна из уволенных тетенек показывала Оксане, где находятся предметы, необходимые для ведения домашнего хозяйства. Оксана кусала губы.

— Порошок. Стирать, — говорят ей.

Она кивнула.

— Стиральная машина.

Она кивнула.

— Нажимать вот это. Тут есть инструкция.

Оксана кивнула.

— Посуду мыть так. Сначала таблетку. Сюда...

— Подождите, — перебила ее Оксана, увидев Шенфельда, разговаривающего по телефону и смотрящего на них из дальней комнаты. — Я запишу.

Она достала блокнот, ручку и стала старательно записывать.

Антон проводил собеседование прямо в кафе, за столиком.

Мужчина средних лет говорил.

— Я нормально пойду официантом. Я не гордый. Антош, я полгода

[16] Тут рифма с тем, как показывали всё Гюзель.

без работы. Мне стыдно перед женой, ты пойми. Ничего, я двадцать лет назад начинал официантом.

— Борисыч, ну как я тебя возьму? Я сам у тебя начинал.

— Ну и что, что ты у меня начинал? Это жизнь. Вчера я был начальник — сегодня ты. Антош, от меня жена ушла к какому-то, не поверишь — турку, мне работа очень нужна.

В кафе пришел Миша. Антон сам сбегал за его пакетом, Миша пошел переодеваться.

Антон сел обратно за столик и, подумав, сказал:

— Борисыч, выходи завтра. С утра. Я понимаю. В Европе мужики работают официантами, и нормально. Это у нас типа не работа для мужика. Работа.

Миша вышел в одежде для езды на мотоцикле и сел ужинать.

— Оксаночка, — спросила ее тетенька-повар. — Ты когда-нибудь готовила?

— Нет, — ответила Оксана.

— Ты мне звони, если что, — сказала сердобольная тетенька-повар.

Миша вышел из кафе, сел на мотоцикл и уехал.

За ним тронулась машина, в которой сидела Ирина Юрьевна. Она попыталась проследить за ним, но вышло недолго.

Они проехали по пустой улице, выехали на центральную, у нее зазвонил телефон. Она полезла в сумочку — на секунду отвлеклась, буркнув в трубку: «Доча, я перезвоню».

Но Миша уже исчез в пробке.

Ирина Юрьевна припарковалась. Посмотрела на часы. На карту. Поставила значок.

Инна лежала в кровати и наблюдала, как Игорь смотрит футбол.

— Игорь, — позвала она.

— Чего? — откликнулся он.

— Ничего. Потише сделай, — сказала она и отвернулась.

Полякова делала ремонт в большой комнате с окнами, выходившими на улицу. Она сама шпаклевала стены. Стены были старые, и шпаклевки уходило много. Полякова выглядела, как женщина-маляр, и напевала себе под нос мелодию, которая звучала из компьютера, стоявшего посередине комнаты на полу.

Гюзель сидела на подоконнике в подъезде старого дома. За окном был поздний вечер. По улице ехали машины. По небу плыли облака. Она улыбалась, ела булку. Запивала водой и потихоньку засыпала.

Вывески и реклама, ярко светившая всю ночь, на рассвете поблекла, и наконец всё выключили. Она, спящая на подоконнике сидя и чем-то похожая на воробья, проснулась и пошла на работу.

Вторник

Раннее утро. Лена расклеивала афиши поверх старых. Новые лица. Новые концерты. Новые книги. Поверх старых.

На этот раз она работала вместе с дядей. Дядя носил ведро и рулон с афишами. Пока Лена клеила, он сидел на ближайшем заборчике и читал газету.

Приехал Миша, поздоровался за руку и с Леной, и с дядей, достал пакет из бардачка, отдал дяде. Лена клеила новые лица.

— А покажи, где твой кабинет? — спросила она.

— Зачем тебе?

— Интересно, какую часть улицы ты видишь.

Миша покачал головой и ушел в кафе.

Антон, уже одетый, вышел на кухню и увидел, что Оля моет окна. Он постоял, посмотрел на часы.

— Ты всю ночь не спала? А вдруг ты ему не понравишься? — спросил он.

— Твое дело телефон, а понравиться — мое дело. Понравлюсь. И очень быстро. И затащу его к себе в кровать! Уж будь уверен! А ты будешь говорить ему «здравствуй» по утрам.

— Ты чего разозлилась-то?

— Это свинство! Заставлять меня!

— Ну, знаешь, ты, пока мы были мужем и женой, ни разу не убиралась. Я смотрю на тебя, и прямо глаз радуется. Оказывается, ты все умеешь.

— У меня уже полгода секса не было. Если мы с ним после этого всего в первый же вечер не... я...

— Что?

— Все будет хорошо. Я ему тоже нравлюсь.

Она закончила с окном и принялась за плиту.

— Почему ты решила, что нравишься?

— Он в первую неделю на меня совсем внимания не обращал. А всю последнюю улыбается и рассматривает.

— Как это — рассматривает?

— Я сижу, ем, например, и замечаю, что он наблюдает за мной. У нас, девочек, свои приколы. Вы, мужики, никогда их не поймете. Смотрит. Нравлюсь. Это придает мне силы заниматься всей этой гадостью. Твое дело — телефон.

— Ага. А твое — еще убрать в шкафу, постирать белье и приготовить ужин.

— Я с удовольствием поужинала бы с тобой где-нибудь в другом месте.

— А я не собирался ужинать с тобой, — сказал Антон. — Ко мне тоже придут.

Оксана уже сидела за столиком в самом углу кафе и разговаривала с адвокатом.

— Сколько, получается, ты уже в браке? — спрашивал тот.

— Полтора года.

— И почему ты хочешь развестись? Еще раз...

— А я с самого начала хотела выйти замуж, чтобы развестись.

— Понимаю, — улыбнулся адвокат. — То есть ты хочешь отнестись к делу серьезно.

— Более чем. Я готова очень серьезно отнестись к делу.

— Ты представляешь себе размер состояния мужа?

— Да. Я на это полтора года потратила, чтобы выяснить, где что есть.

— Придется еще некоторое время потерпеть. Кроме твоего горячего желания... отобрать у мужа деньги, необходимо собрать материалы для суда. И чем более вескими они будут, тем больше наши шансы. Потому что согласно вашему брачному контракту...

— Да, я понимаю. Я знаю наш контракт.

— Нужно нечто такое, чтобы мы могли договориться до суда. Досудебные договоренности более эффективны. Нужен какой-то очень сильный компромат на него.

Полякова взяла ключи у охранника, подождала, пока он отключит сигнализацию.

— Вы же только ушли? — сказал охранник, посмотрев на запись в журнале. — А когда спали?

— Некогда спать, — ответила Полякова и пошла к себе.

— Он бабник жуткий, — сказала Оксана. — И последнее время он даже не стесняется. Баб приводит прямо домой. Когда меня нет. Я это точно знаю.

— Тогда надо спешить, — ответил адвокат. — Понимаю. Следующим шагом...

— Он просто выгонит меня из дому. Бабы ходят к нему постоянно. Стоит мне только уйти. Он совсем чокнулся с этой виагрой. Даже соседки.

— Можно установить дома скрытые камеры наблюдения.

— А кто это сделает? У вас есть такие люди, правда?

Адвокат подумал. Что-то взвесил.

— Такие люди есть.

Полякова еще мыла пол, когда ей привезли мебель. Мебель была упакована.

— Хотите — соберем? — спросили грузчики.

— Сколько? — спросила Полякова.

Грузчик написал на бумажке.

— Нет, спасибо. Я сама, — покачала головой Маруся.

— Ну, сами — так сами, — пожал плечами грузчик и ушел.

Полякова вздохнула, поставила музыку пожестче и принялась распаковывать мебель.

Оксана, расставшись с адвокатом, подозвала Антона.

Он подошел.

— Антош, скажи, девочка у вас убирается — она хорошо все делает?

— Да.

— А кто она?

— Никто. Приехала в Москву на заработки. По-русски плохо говорит.

— Я живу тут недалеко. Если она будет приходить ко мне убираться на час-полтора каждый день... днем... это возможно?

— Ну...

— Ты просто скажи, во сколько оцениваешь ее аренду.

— Тогда можно, конечно.

— Можно мне с ней поговорить[17]?

Антон нашел Гюзель спящей в подсобном помещении. На полке. Он ее разбудил.

Гюзель подошла к столику. Поздоровалась с Оксаной.

— Привет, — ответила Оксана. — Тебе сколько лет?

— Восемнадцать.

— По-русски хорошо понимаешь?

— Да.

— Мне нужно, чтобы кто-то дома убирался. Дом рядом. Антон готов тебя отпускать. На час-полтора. Ты меня понимаешь?

— Да.

— Хорошо, — кивнула Оксана. — Тогда отойдем.

Шенфельд и Инна с пирожными и кофе в его кабинете[18].

— А чего мне стесняться? Хочешь остаться на работе? Или хочешь на улицу?

— А обязательно через секс?

— Слушай, я сейчас серьезно буду говорить. Роди мне ребенка. Его обеспечение я возьму на себя. И сразу тебе заплачу. У тебя квартиры нет — я могу купить.

— Вы серьезно?

— Абсолютно. Хочешь, позовем юриста и заключим контракт?

— Вы... то, что вы говорите, это... я не могу поверить, что я это слышу.

Лена взяла ведро с краской и кисточку и написала на асфальте вдоль здания: «Миша! Я тебя люблю. Очень».

Она написала прямо на проезжей части, не обращая внимания на гудевшие ей машины. И на то, что они портят ее буквы.

Оксана показывала Гюзель, где находятся необходимые для уборки квартиры предметы.

— Да, и еще, — сказала она. — Хочу с тобой кое-о-чем договориться. У меня есть муж. Он не должен знать о том, что ты убираешься у меня. Если вдруг получится так, что он придет домой, а ты будешь тут, — ты моя подруга. Ходишь со мной на фитнес вместе. Ладно?

— Да, — сказала Гюзель.

— Мы тут же с тобой поменяемся, если что, фартуком и перчатками, пока он будет подниматься снизу. Ладно?

— Да.

— Ты сядешь вот тут и будешь тупо телек глядеть. Ладно? Или книжку читать. Нет. Лучше журнал. Ладно?

— Да.

— И тут же уйдешь. Договорились?

— Да.

— Теперь вот еще что. У нас с тобой, наверное, одинаковый размер одежды — пойдем найдем, в чем ты будешь приходить. Потому что, если ты придешь в этом, он поймет, что дружить мы не можем и на фитнес ты со мной точно не ходишь.

Она отвела ее в гардеробную, подобрала один спортивный костюм. Кроссовки. Дала меховую жилетку. Заставила переодеться.

— Бери-бери. У меня этого дерьма на общежитие медицинского училища хватит.

Гюзель переоделась. Оксана хмыкнула.

— Красотка ты.

Гюзель засмущалась.

— А ну-ка вот это примерь. — Она сняла с полки и дала Гюзель джинсы[19]. — Класс! А вот это? — Она сняла платье с вырезом. — И вот это. — Она достала бижутерию. — Да бери, не стесняйся. Это ничего не стоит. Просто блестящее.

[17] Подумать, какой у них тут диалог может быть еще.

[18] Их диалог выверить.

[19] Оксана должна увидеть какой-нибудь шрам или что-то еще, чтобы вставить какой-нибудь медицинский термин.

— Мне на работу надо, — попросила Гюзель, глядя на часы.

— Хорошо. Иди, конечно.

Лена пыталась нарисовать что-то прямо перед входом в здание, но вышел охранник и прогнал ее.

— Ты чего такая странная? — спросил Миша Инну, когда выходил из кабинета.

— Я? Да все хорошо. Я нормально, — улыбнулась Инна.

— Я отъеду на час — сказал он ей и ушел.

Инна тут же сняла с лица улыбку и только собралась тяжело задуматься...

— А куда он, — спросила Инну Ирина Юрьевна, заходя к ней в приемную.

— Не знаю, — с трудом ответила Инна.

— А будет когда?

— Я за ним не слежу.

— А... Я где-то ручку оставила. У него в кабинете, кажется. Посмотрю сама, сиди.

— Спасибо, — кивнула Инна.

Ирина Юрьевна зашла в кабинет, взяла свою ручку и быстро залезла в мусорное ведро. Похватала какие-то бумажки, поглядывая на дверь, рассовала по карманам и вышла в приемную.

Инна сидела за столом, ничего не замечая.

— Пока, — махнула ей Ирина.

— До свиданья, — кивнула Инна.

Ирина Юрьевна задержалась.

— С тобой все нормально? Ты какая-то странная.

— Со мной все хорошо. Живот немного болит.

— А.

Когда Антон вернулся с сумками, в которых были продукты, Оля уже кидала в стиральную машинку белье.

— Ко мне сегодня придут.

— Я поняла. Кто?

— Ну, мы же договорились, что к нам могут...

— Я помню. А кто она?

— Ты ревнуешь?

— Я? — Она задумалась. — Нет. Не ревную. Даже интересно. Я за то, чтобы к тебе приходили и тебе не нужно было долго сидеть в ванной.

— Хорошо, — он кивнул и ушел бриться.

Оля достала продукты и стала готовить ужин, поглядывая в Интернет, как это делается.

— А на стол вам накрыть? — спросила она у бреющегося Антона.

— Ага, — кивнул он.

— Не вопрос. Вилки слева?

— Ты злишься?

— Нет.

— Хорошо. А то я подумал, ты ревнуешь, — опять кивнул Антон.

— Ревнуешь ты, иначе бы не заставил меня убираться. А я ее знаю?

— Кого?

— Эту бабу твою.

— Знаешь.

— Кто?

— Тебе же все равно.

— Интересно. Ира, что ли?

— Нет. Не гадай. Я не буду отвечать.

— Нет, ну ни фига себе, не гадай. Светка толстая?

— Нет.

— Уф... а я уж испугалась. Жанна?

— Она же твоя подруга!

— Ну и что? Ну подруга. А вдруг? Она мне говорила, что ты ей нравишься. Хорошо, что не Жанна.

Миша вышел из машины, сказал водителю:

— Я на полчаса.

Как только он зашел в подъезд, из арки вышла Лена и полезла, как паук, по углу здания наверх. Полезла довольно быстро. На четвертом этаже она чуть не сорвалась, но достала ногой до подоконника и встала на него.

Миша кинул одежду в стиральную машину, другую снял с вешалок, повесил в мешок, взял чего-то пожевать, включил и сразу выключил телевизор. В окно постучали. Он не обращал внимания сначала. А потом посмотрел и испугался. Сильно испугался. На карнизе стояла Лена. Улыбалась и стучала ему в окно.

Он задергался, открыл — не сразу смог — окно, схватил ее, втащил, а она стала раздеваться.

Он пытался ее удерживать, а она раздевалась и улыбалась. И говорила:

«Люблю тебя». Миша выскочил из квартиры. С вещами. Не закрывая дверь. Она вышла голая на лестницу и кричала:

— Я люблю тебя!

Он вызывал «скорую». На площадку вышли соседи. Он разговаривал со «скорой» и шел по лестнице вниз.

— У тебя все нормально? — спросил его сосед в халате.

— Да, все нормально, — махнул Миша.

Отвечал он спокойно. Лена шла за ним голая.

Миша вышел на улицу и сел в ожидавшую его машину.

— На работу, — сказал он.

Оля тащила к мусорным ящикам огромный пакет с мусором. Кинула в ящик. Увидела, что около мусорки стоит пианино. Она посмотрела на него. Пианино было хорошее. С канделябрами. И даже с оплывшими свечами.

Она открыла его. Тренькнула. Оно звучало.

— Уважаемый, — позвала Ольга дворника.

В дверь их квартиры три дворника еле заволакивали пианино.

— Это что? — спросил Антон.

— Пианино.

— Зачем?

— Играть буду. Ставьте пока тут. В коридоре.

— Где ты будешь играть?

— У себя в комнате, — сказала Ольга. — Дай тыщу.

— А мне будет слышно?

Он достал из кармана деньги и отдал дворникам.

— Конечно. Вам будет слышно. Вы там будете... а я буду гаммы играть. Правда, я долго не играла... А сейчас чего-то такая влюбленная. Ты же не против?

— Давай я тебе электронное куплю? Чтобы ты в наушниках играла?

— Ну ты сначала купи. Короче — убираться закончила. Вам даже ужин накрыт. Зайчики. Кто же эта сука, мне интересно.

— А ты что, будешь сидеть дома? Может, ты погулять сходишь, ну хотя бы на пару часов. В кино, например.

— Деньги давай — пойду. И в кино, и в ресторан с удовольствием. Деньги и телефон Егора. Я дам ему прямо в кинотеатре. Мне для этого сервировка стола не нужна. В подъезде. Да прям на улице! Пока ты будешь тут ребрышки вином запивать. Зануда.

— Чего?

— Я знаешь, когда поняла, что мы разведемся? В первую ночь. Я прыгнула в кровать, а ты долго снимал брюки и складывал их аккуратно на стул. Снимал, не торопясь, рубашку и вешал на вешалку. А я сидела в кровати, как дура, и ждала. Пока ты аккуратно положишь носки. Так что мой тебе совет: ужин — потом.

— Дам телефон перед твоим выходом из дому.

— Хорошо. Я в ванную.

Она пошла в ванную.

Миша вышел из кафе, уже переодевшись, посмотрел на надпись, сел на мотоцикл и поехал. На перекрестке — в том же месте, где вчера его потеряла Ирина Юрьевна, она уже ждала его. Увидев в зеркало характерный Мишин шлем, она включила поворотник и последовала за ним.

Оля сушила волосы, одевалась. В дверь раздался звонок.

— Интересно, — буркнула она и побежала открывать.

За дверью стоял Егор.

— Привет, — сказал он.

— Ой, привет, — улыбнулась Оля.

Егор был с сумкой.

— Заходи, — крикнул Антон из коридора. — Оля сейчас уходит.

— Куда? — растерянно спросила Ольга.

— В кино же ты собралась, — улыбнулся Антон. — А мы с Егором будем ужинать. Да не смотри ты так. Хотел тебе сказать, да повода не было. Я гей. Егор останется у меня.

Инна разговаривала с Игорем, лежа в кровати.

— Мне уже двадцать семь.

— И?

— Тебе не кажется, что мне пора замуж и детей рожать?

— Ты за меня замуж хочешь?

— ...

— Ты с ума сошла?

— Почему?

— Кризис на улице. Какой замуж? А жить мы где будем? В съемной квартире? Какие дети, Инна? Я уже три месяца без работы. У вас сокращение. А если и тебя уволят? Ты видишь, что происходит? Какой замуж, Инн? Какие дети?

Инна повернулась на бок и выключила ночник.

Пьяная Ольга зажгла в канделябрах свечи и, глядя на закрытую дверь комнаты Антона, стала плохо играть на пианино школьную программу.

Дверь молчала.

Ирина Юрьевна сидела дома на кухне и разбирала вытащенные из мусорного ведра бумажки. Расправила каждую. Покачала головой: в бумажках ничего ценного.

— Что это, мам? — спросила у нее дочь, девочка лет двенадцати, заспанная и в пижаме, незаметно зашедшая на кухню.

— А? — испугалась Ирина Юрьевна. — Ничего. Потеряла кое-что.

Ей стало жутко неудобно, и она выкинула все в ведро[20].

— Дай мне сто рублей на завтра.

— Зачем тебе?

— Я хочу купить двух рыбок.

— Они опять сдохнут.

Дочь заплакала. Ирина Юрьевна испугалась и дала ей пятьсот.

— Мам, а кто такие пидорасы? — спросила дочь, вытирая слезы.

— Что? Где ты это услышала?

— Да вон кричат.

За окном действительно кричали. Оля стояла с бутылкой водки посередине двора и кричала:

— Пидорасы! Пидорасы!

Ирина Юрьевна закрыла форточку и сказала дочери:

— Иди спать.

Среда

Во двор приехала машина сборки мусора. Из нее вышли узбеки-уборщики, которые носили туда-сюда пианино.

— Я же говорил, что не заберут, — засмеялся водитель. — С тебя бутылка.

— Зачем? Может, заберут? Пусть постоит пока.

— Долго ему тут стоять? Уже три дня стоит.

— Я тебе говорю — это прекрасный инструмент, — сказал узбек. — Его заберут.

— Да не нужно никому, — спорил водитель.

— Давай до дождя. Вот дождь пойдет, и тогда ему хана. Тогда заберем. А сейчас пусть стоит.

— Как хочешь, — махнул рукой водитель. — Люди выбрасывают книги и инструменты. Все переходит в Интернет. Ничего этого не нужно, только место занимает. А место важно. Это самое важное в мире сейчас. Правильное место.

— Тебе мешает, знаешь, что?

— Что?

— Что ты умеешь читать. Если бы ты не умел — тебе бы не лезла в голову вся эта глупость. Дворники не должны уметь читать. Писать. Слишком много образованных.

Утром Степан Владиленович клеил афиши один. У него получалось не так ловко. Приехал Миша.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте, Миша.

— Как она?

Миша отдал пакет Степану Владиленовичу.

— Миша, — Степан Владиленович очень стеснялся разговаривать, но, взяв пакет, несмело начал: — Вы извините за вчерашнее.

— Вы не виноваты. Вы предупреждали. Но я не приручал ее. Я был грубым. Злым. Вы говорите, если помочь надо. Больница там или врачи. Или деньги.

— Хотел с вами поговорить. Другую работу для Лены вряд ли можно найти. Она была, знаете, совсем обычным ребенком. А потом с ней это случилось. Она даже училась хорошо. И очень красивая девочка была.

— Она и сейчас красивая, когда успокаивается.

— Да-да-да, — Степан Владиленович волновался. — Вы понимаете, Миша. Она же себе все придумывает. У нее обострение. Она решила, что вы ее любите. В общем... она же больной

[20] Линия с девочкой нужна только в том случае, если есть кот.

человек. Вы не могли бы поменять кафе. Извините, что я прошу — но она не может поменять работу. А вас она забудет через месяц-другой. Она все забывает. Но она очень преданная и тихая дома. Когда не слышит о вас. Может быть... Мое предложение странное. Вы человек богатый. Может, вы возьмете ее как прислугу в дом? Она только на вас зациклена.

— Как это — как прислугу? А вдруг у меня жена?

— Она генетически хорошая. Не порченная. Доктор сказал, что иногда, когда такие рожают, у них вообще все нормализуется.

— Что вы хотите сказать?

— У нее никогда никого не было. И знаете, что странно, — отказывать ей в сексе бесчеловечней, чем...

— Вы предлагаете мне сумасшедшую трахать, что ли?

— Можно подумать, остальные не такие... какая разница.

Миша, ничего не отвечая, ушел в кафе.

Ирина Юрьевна сдавала свою хорошую машину и получала машину попроще.

— На деньги, что вы выплатили, мы можем вам предложить, если забираем вашу...

Он показывает ей убитый «фордик».

— Я согласна, — сказала Ирина Юрьевна, просто кинув взгляд.

— Вы уверены? — уточнил дилер. — Может...

— Уверена. Денег нет.

— Ну да. Сейчас у всех денег нет, — согласился дилер.

Полякова взяла ключи у охранника.

— Рано вы как! — сказал тот, глядя на зевающую Полякову.

— Надо быстрей управиться — сказала Маруся. — А то аренда все съест.

— А чего это у вас бизнес такой странный? Думаете, это кому-то надо?

— А у нас город странный. И люди странные.

— Это да. А что же вы одна возитесь? Позвали бы кого-нибудь. Симпатичная девушка.

— Да ну всех. Лучше я всем буду рассказывать, что я кого-то звала, а сама сидела маникюр делала. Чем наоборот.

— Гордая?

— Боюсь, что не получится. И все узнают. Вот.

Она махнула охраннику ключами и ушла к себе.

Оксана дала Гюзель сумку и проводила ее до выхода из дома.

— Завтра в одиннадцать, — сказала она. — С Антоном я договорилась.

— Хорошо, — кивнула Гюзель.

Подождав, когда она уйдет, Оксана подошла к охраннику.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте.

— Ну чего?

Охранник посмотрел по сторонам, убедился, что никого вокруг нет, и повернул к ней монитор.

— Как только вы ушли, эта из четырнадцатой квартиры к нему тут же пришла. И была там час. Вот, видите. Вот отдаю, на кассете.

— Да. — Оксана кивнула. — Вы не могли бы мне пикать домой, когда мой муж будет приходить?

— В смысле?

— Ну вот как только он мимо вас проходит, вы мне звоните в домофон, ладно?

Оксана протянула охраннику деньги.

— Ладно, — сказал он, взяв деньги.

— Спасибо.

Полякова с отверткой в руках, нахмурив лоб, собирала мебель. Отвертка соскочила со шлица и пропорола ей палец.

— Ай! — взвизгнула она.

Гюзель спала в вагоне метро, на кольцевой линии, и улыбалась. В соседний вагон зашла Ирина Юрьевна. Посмотрела на часы. Вскоре сделала пересадку, опять ехала. Вышла на улицу, нашла свою машину, завела ее, выехала на трассу и тут же припарковалась. Опять смотрела на часы. Ждала Мишу. Миша появился. Ирина включила поворотник и опять поехала за ним.

Два человека среднего возраста устанавливали в квартире Шенфельда и Оксаны камеры и микрофоны.

Закончив, они показали Оксане, как всем этим пользоваться. Оксана кивала. Мужчины попрощались и ушли. Сразу после них пришла Гюзель.

Оксана спокойно листала журнал и отвечала на звонок адвоката.

— Привет. Твои люди все сделали, спасибо, — сказала она.

— Подожди. Есть кое-что срочное. Я могу говорить по телефону или лучше встретимся?

— Говори.

— Твой муж подает на развод. Я навел по своим каналам справки. Его адвокаты занимаются этим. Если ты хочешь выиграть — счет идет на часы. Тут кто кого.

В кабинете Шенфельда Инна снимала кофту. Он сидел в кресле. Она сняла кофту, блузку, расстегнула лифчик. Сняла его.

— Подойди, — сказал он.

Она стояла.

— Подойди — повторил он.

Она бесконечно долго обходила стол. Подошла к нему.

— Ближе, — сказал он.

Она сделала еще один шаг.

Он протянул руку и потрогал ее грудь. Она закрыла глаза. Он потрогал ее соски. Сжал пальцами. Она стояла неподвижно. Он провел пальцами по ее животу, до пуговицы юбки. Расстегнул ее. Она открыла глаза. Он смотрел прямо в них. Она сказала:

— Не надо, Виктор Борисович, у меня муж и месячные.

Он ничего не ответил, расстегнул пуговицу, молнию и стянул с нее юбку. Погладил рукой по трусам и залез под них сбоку.

— Не люблю, когда обманывают, — сказал он и снял с нее трусы.

Ирина Юрьевна потеряла Мишу в очередной пробке. Она засекла время, припарковалась, посмотрела карту. Вышла. Спросила у прохожего, как добраться до метро.

Когда Инна пришла домой, на кухне ее ждал букет цветов.

— Знаешь, — сказал Игорь. — Я тут подумал. Всю жизнь же будет какой-то кризис. Можно ждать, ждать и ничего не дождаться. Выходи за меня, а? Пойдешь?

Инна прислонилась к стене.

— Извини, не так, — сказал он и дурашливо встал на колени. — Инка, прошу твоей руки и сердца.

Она заплакала.

— Ты согласна? — спросил он. — Инн, ты чего? Ты чего плачешь? Я думал, ты обрадуешься. Ты не рада?

— От счастья, — сказала она.

— Ты согласна?

— Да, конечно.

За окном были сумерки. Еще один день кончался.

Дочь не видела, что за ней наблюдает мама. Дочь играла в куколки. Ирина Юрьевна смотрела на нее.

— Во что ты играешь? — спросила Ирина Юрьевна.

— В трюллионера.

— В кого?

— В трюллионера.

— Кто это? — спросила уставшая Ирина Юрьевна, садясь к дочери на кровать.

— Ну, есть миллионеры. Есть миллиардеры. А есть трюллионеры. Это у кого триллиард. Понимаешь? У них столько денег, что они могут чего угодно себе позволить. А рыбки не умерли. Рыбки живы. И веселые.

— Почему ты думаешь, что они веселые?

— А ты сама посмотри.

Они посмотрели на рыбок. Рыбки как рыбки. Плавали.

— Да, веселые, — согласилась Ирина Юрьевна.

Полякова закончила мыть и оформлять свой офис уже под утро. Сняла перчатки. С левой руки — с забинтованной — еле-еле сняла. По всему кабинету были развешаны тряпочки-цветочки и расставлены фонтанчики.

Небо посветлело, и на его фоне стали видны углы зданий.

Четверг

Миша со шлемом в руках сидел в раздевалке, смотрел, как вокруг переоде-

ваются такие же, как он, утренние менеджеры[21]. В раздевалке было много народу. Были и еще двое таких же, как он, мотоциклистов. Вся троица переглянулась.

Миша вышел в зал. Зал был, в отличие от раздевалки, почти пуст. Несколько человек всего. Один бежал по дорожке и одновременно говорил по телефону про поставки ФОБ в Шанхай.

Дядька, лежавший под штангой, кричал от напряжения. Второй ему помогал. И тоже кричал:

— Можешь! Можешь! Еще разок!

Дяденька, лежавший под штангой, был худой. А тот, который кричал «можешь!», — очень здоровый.

Миша развернулся и пошел обратно в многолюдную раздевалку. Кто-то брился, кто-то расчесывался, кто-то сушил голову, кто-то выходил из парилки.

Один из мотоциклистов вздохнул.

— Ты тоже только помыться да переодеться?

— Ага, — кивнул Миша.

— Тоже в разводе?

— Ага, — кивнул Миша.

— Вот как. Такие времена. Вадим, — протянул он руку. — «Энфельд» твой стоит? Раритетная штука. А ты первый раз тут?

— Да.

— Надолго?

— Всегда думаешь, что нет, а оказывается...

— Это да. Это да.

Полякова в этот день была при параде. С маникюром, с прической, на каблуках. Она открыла свой офис. Зашла туда. Сняла верхнюю одежду. Села за свой стол. Встала. Налила себе чаю. Взяла в руки книжку.

— Я увольняюсь, — положила на стол Мише заявление Инна.

— Почему?

— Меня вчера Шенфельд трахнул.

Миша посмотрел на Инну, не понимая, серьезно она или нет.

— Дело не в шантаже. Он не насильно — я сама дала. В мозгах переклинило.

Миша, увидев, что она не шутит, показал пальцами вокруг и приложил к губам: тише, мол, — слушают.

Инна пожала плечами.

— Я знаю, что тут всё прослушивают. Я специально это говорю. Меня вые*ал владелец компании Виктор Шенфельд. Как последнюю паскуду и шлюху. А я, паскуда и шлюха, ему дала. Подпиши, пожалуйста.

Миша подписал.

— Сука, — сказал Шенфельд, снимая наушники у себя в кабинете. — Чего Юрьевна? — спросил он у начальника службы безопасности.

Тот в разговоре с Шенфельдом не улыбался.

— Юрьевна следит за генеральным. В шпионов играет.

— Хорошо. Что еще?

— По поводу вашей жены.

— Да?

— Я проверил. Она дает вам липовые чеки. Как правило, то, что она покупает, стоит в разы дешевле.

— От... девушка из деревни может уехать, а деревня из девушки никогда. Вот гнида.

— И еще. Она продала ваши украшения, что вы ей подарили. А сама сделала у ювелира подделку. Это стоит в пять раз меньше.

Шенфельд усмехнулся.

— Спасибо за работу.

В кабинет без стука вошла Инна.

— Я занят, — резко бросил ей Шенфельд.

— Ваша жена пришла, — спокойно ответила Инна.

Вошла Оксана. Начальник службы безопасности и Инна вышли из кабинета.

Оксана прошла, села в кресло.

— Я беременна.

Ирина Юрьевна была в салоне мотоциклов.

— Хотите купить? — спросил ее продавец.

— Я давно не ездила.

— Давно — это сколько?

Ирина Юрьевна что-то в голове посчитала.

— Двадцать семь.

— Сколько? — не расслышал продавец.

[21] Типичная для нашего времени примета. Подумать, что там может быть.

— Двадцать семь лет не ездила, — громче сказала Ирина Юрьевна. — В деревне брат учил.

Ирина Юрьевна попробовала проехать по двору на мотоцикле. Сначала получилось — потом она, поворачивая, упала.

— Покорежились? — спросил испуганный продавец, поднимая мотоцикл.

Ирина Юрьевна, глядя на свое ободранное колено, смеялась.

— Вы что? Вы в порядке? — глядя на смеющуюся женщину с окровавленным коленом, спросил продавец.

— Прошлый раз было то же самое, — смеялась Ирина Юрьевна. — Очень больно, — пожаловалась она.

Полякова сидела за столом в своем новом офисе. В полной тишине. Мимо ходили люди. Никто даже не смотрел в ее сторону. В сторону «Гадания на картах таро».

Ирина Юрьевна была на мотороллере и потеряла Мишу уже за городом. Она засекла время, припарковалась, посмотрела карту. Колено было забинтовано. Вышла. Дорога была пуста. Она подумала, неуклюже развернулась и поехала обратно.

Полякова закрыла свой офис.

— Ну что, пришел кто-нибудь? — спросил ее охранник?[22]

— Нет.

— Придут, — кивнул он девушке.

— Думаете? — с надеждой спросила она.

— Да. К таким, как вы, приходят. Все будет хорошо.

— Поглядим, — выдохнула Маруся и пошла.

В туалете Гюзель мыла голову — в раковине. И сушила волосы под сушкой для рук.

Дверь дернули. Гюзель посмотрела на ручку. Волосы были еще мокрые. Ручку опять дернули.

Антон обнаружил, что туалет закрыт. А потом оттуда вышла Гюзель. С мокрыми волосами. Гюзель испугалась, Антон удивился.

[22] Тут охранники разные — меняются.

— Послушай, — сказал он, когда она вышла, и потрогал ее волосы. — Ты там мылась?

— Нет.

— Тебе же толком ночевать негде, да?

— Да, — кивнула Гюзель.

— Ты можешь спать в подсобке. Купи замок за свой счет. Мы его поставим. Будешь запирать дверь на ключ изнутри. Если что — я открою. А за это будешь приходить раз в неделю ко мне домой и убираться. Договорились?

— Да.

После МКАД на шоссе стало проще. Ирине Юрьевне удавалось не потерять Мишу километров двадцать.

После ста километров от Москвы машин стало совсем мало. Но он все уезжал и уезжал от нее прямо по дороге. Она жала на газ.

Местность вокруг стала безлюдной.

Ирина Юрьевна остановилась, увидела, как Миша сворачивает с дороги. Она подъехала к месту, где он свернул. Дороги не было — была тропинка, по которой Миша проехал на мотоцикле. Ирина тоже попыталась. Застряла. Оставила мопед в кустах и пошла по тропинке. Шла она осторожно, вглядываясь вперед. Впереди были лес, поле, кусты — и ничего больше. Потом опять лес. Она зашла довольно далеко, и если бы не следы от мотоцикла — ничего не подсказывало, что тут вообще кто-то ходит или ездит. На каблуках было неудобно. Она сняла туфли.

Было тихо, смеркалось, и в этой тишине, напугав ее саму, зазвонил ее телефон. Пока она доставала его, пока выключила — казалось, проснулся весь лес. Она испугалась и прыгнула с тропинки в кусты. Прислушалась. Ничего. Тихо. Вечер. Как и было. Убрав на телефоне звук, она пошла дальше и скоро около кустов орешника увидела мотоцикл.

Ирина Юрьевна сошла с тропинки и, стараясь не шуметь ветками, подошла поближе. Миши нигде не было. Она осмотрелась. Непонятно, куда он мог деться. Ничего не понимая, она посмотрела по сторонам. И тут услышала колокольчик. Он звенел где-то

близко. Ирина пошла на этот звук и увидела за кустами Мишу.

Миша сидел на стульчике на берегу реки. Около него стояли донки с колокольчиками. Их-то звук она и услышала.

Пространство было обжито. Между деревьев натянут навес. Под ним — спальное место. Спальный мешок. На соседнем деревце — импровизированный умывальник — простая пластиковая бутылка вниз горлышком, без дна.

Миша надел ватные штаны и ватник. Быстро и ловко по старым углям развел совсем небольшой костер между кирпичей, достал из рюкзака бутылку водки, приложился, разложил стульчик, сел на него. Донка дернулась — колокольчик зазвенел. Миша подсек и вытащил сазанчика. Насадил червяка на крючок и отпустил донку на резинке обратно. Сазанчика он сразу выпотрошил, внутренности бросил в речку, в сазанчика положил лавровый лист, несколько горошин перца, соль. Достал бутылку растительного масла, налил себе в ладонь и обмазал тушку. На дно коптильни накрошил гнилушки. Положил решетку на ребра, на решетку — прутики и уже потом на ветки — саму рыбу. Закрыл коптильню и, поставив на кирпичи, засек время. Завернул в фольгу несколько картошин и закопал их в угли.

Помыл руки. Сел на стульчик, закурил. Небо было уже совсем черным. Костерок горел. Опять клюнуло. Он вытащил еще одну рыбу — посадил ее на кукан. И отпустил в воду.

Через какое-то время он снял с огня коптильню, достал сазанчика, соорудил себе стол. Достал из костра и очистил картошку, откуда-то вытащил головку чеснока и стал смачно и не торопясь есть.

Было довольно холодно, но в сумерках ветер стих, поверхность воды успокоилась.

Миша ел рыбу, пил прямо из горла водку, закусывал чесноком. А насытившись, начал наводить порядок. Положил оставшийся кусок рыбы в пластиковую тару, собрал мусор и сложил его в мешок. Завязал его крепко, помыл руки и улегся на полипропиленовый коврик — поглазеть в небо. Было тихо, и тут он услышал, как хрустнула ветка.

Он подвинул к себе топор. На лице его никакой особенной эмоции не было. Потом в тишине он услышал, как кто-то плачет.

Миша повернул голову в сторону кустов — плач доносился оттуда. Он взял топор, фонарь и пошел туда.

Ирина Юрьевна сидела, прислонившись к дереву и закрыв лицо руками. Она плакала, как девочка.

Он посветил ей фонарем в лицо. Она убрала руки.

Он сел рядом, достал платок и протянул его Ирине Юрьевне.

— Замерзла? — спросил он.

Она кивнула в ответ.

— Есть хочешь?

Ирина Юрьевна кивнула снова.

Через некоторое время она уже сидела под навесом, была укутана одеялом, ела рыбу. Миша предложил ей водки. Она не отказалась.

— Компромат на тебя ищу, — выговорила она.

— Я знаю. Мне казалось, ты следишь за мной из симпатии. А потом Шенфельд попросил что-то на тебя.

Она вздохнула.

— Прости. У меня квартира в ипотеке. И маму пришлось перевезти. А работу новую я хрен найду сейчас... Хорошо у тебя тут.

— Не извиняйся. Оставайся. Только у меня спальный мешок один.

— Надеюсь.

Казалось, еще чуть-чуть и они поцелуются. Но тут колокольчик дернулся. Миша вскочил, подсек и стал вытягивать рыбу.

— Что-то серьезное, — разулыбался неулыбчивый Миша.

Пятница

Полякова пришла в кафе утром. Миша уже был там. Завтракал.

— Привет, — сказала ему улыбчивая Полякова.

И тут же осеклась, когда увидела, что напротив Миши сидит Ирина Юрьевна и тоже завтракает.

— Доброе утро, — ответила Поляковой Ирина Юрьевна.

— Я пришла по старой памяти кофе выпить, — сказала Полякова.

— Я тоже, — кивнула Ирина Юрьевна.

— Садись, — предложил Миша.

— Да нет, я с собой. Можно тебя на секунду? Извините, Ирина Юрьевна.

— Да ничего, Марусь.

Миша встал и отошел с Марусей.

— Ты меня в кино хотел позвать ведь, да?

— В ресторан.

— Сегодня пойдем?

Миша молчал, смотрел на Полякову.

— Да мне теперь есть с кем ходить, — ответил он ей, помолчав.

— А... — понимающе кивнула Маруся. — Опоздала. Чёрт!

Она взяла свой кофе, сделанный ей в варианте «с собой», и вышла.

Шенфельд сидел в кабинете у доктора[23].

— Понимаете, для того чтобы оплодотворить, сперматозоиды должны быть живые. А у вас они мертвые. Если не объяснять сложно.

— То есть у меня детей быть не может? Точно?

— Точно, — кивнул доктор.

— А чудес не бывает? — усмехнулся Шенфельд.

— Не бывает, — покачал головой врач. — Вы можете и дальше тратить деньги, они у вас есть, но чудес не бывает.

Шенфельд молчал. Думал.

— Хотите чаю? — предложил доктор.

Шенфельд не слышал.

— Вы в порядке?

— Я никому не говорил, — Шенфельд покачал головой. — В юности все времени не было. У меня была жена. Она однажды забеременела. Но болела простудой и антибиотики ела. И доктор сказал сделать аборт, а то мало ли что. Больным родится. И мы сделали. Думали, ну, в следующий раз подготовимся и... А через год она разбилась. Ехали по дороге, а навстречу — пьяный... Я все считаю, сколько ему бы лет было. Уже тридцать было бы. И думаю: ну — больной. Ну был бы больной, но вдруг бы не был...

[23] Или подумать о другой сцене, которая объясняет Шенфельда.

Шенфельд расплакался.

Врач слушал. Налил воды в стакан, подал Шенфельду.

Гюзель заснула, сидя на полу у дивана перед ведром с водой, — в резиновых перчатках и в платье с вырезом.

— Выпить хочешь? — спросил Шенфельд, когда зазвонивший телефон ее разбудил, а звонок он сбросил.

Гюзель растерялась и схватилась за книжку, которая лежала на диване.

— Нет.

— Пей. Вино. Чего читаешь? Ты читаешь «Историю философии»? Интересно?

— Да.

Гюзель нервничала.

— И как тебе?

— Мне нравится.

— Ты, значит, подружка Оксаны?

— Да.

— Где вас всех учат врать? — спросил тихо-тихо Шенфельд. — Где вас всех учат врать? Ты уборщица из кафе, я тебя помню, — сказал он громче. — Обмануть хотите, да? Меня? Вы меня за идиота считаете? Да если сотню таких, как ты, сложить, вы у меня копейку украсть не сможете! Вы смогите! Знаешь, как моя жена деньги зарабатывает? Она мне чеки приносит липовые. В пять раз дешевле покупает, а чеки липовые — мне. И думает, что я не знаю! Я рад буду, если обманете хоть когда! А вы, овощи, бодаться со мной?

Его перекосило.

Гюзель от ужаса выронила фужер, и он упал на белый ковер у нее под ногами. Она тут же упала на колени и стала хватать Шенфельда за ноги и пытаться их поцеловать.

А Шенфельд задрал ей платье.

Гюзель так и застыла. Оцепенела. И пока он насиловал ее, и после она не понимала, что с ней происходит.

Шенфельд оделся и ушел — оставил ее на ковре.

Там ее Оксана и нашла. Сидящей на ковре, с задранным платьем и с пустыми глазами.

— Я тебе платила за то, чтобы ты убиралась, — сказала Оксана, а не за то, чтобы ты с моим мужем спала, сука!

Для пущей убедительности она, подумав, ударила Гюзель по щеке.

И той помогло. Она перестала сидеть без движения. И заорала. Так, как люди не орут. По-звериному.

— Эй, ты что? — Оксана сама испугалась этого крика. — Ты чего орешь-то?

Гюзель вдруг завыла и стала царапать себе лицо.

Оксана испугалась и пыталась схватить Гюзель за руки, но девушка вырывалась. Она не дралась с Оксаной, а пыталась нанести какое-то увечье себе. Раны на лице были довольно глубокие. Гюзель даже испачкала кровью ковер. Оксана наконец поборола ее. Запыхавшись, она сидела на девушке, крепко держа ее руки в своих.

— Ты чего, дурочка?

Оксана схватила пояс от халата, который валялся рядом, и стянула ей руки сзади. Но Гюзель и не думала дергаться больше. Она плакала. Огромными такими слезами.

Оксана, чертыхаясь, рванула на кухню, залезла в аптечку, взяла шприц и какие-то ампулы...

Оксана разговаривала по телефону с адвокатом.

— Ей четырнадцать! — Оксана держала в одной руке паспорт. — А паспорт, где ей восемнадцать, она украла у сестры, когда сюда собиралась.

— Подожди, на записи видно, как он ее жарит?

— Видно.

Оксана посмотрела на монитор.

— Всё. Он наш. Отлично.

— Подожди. Ей, говорю, четырнадцать.

Гюзель сидела на полу и ревела.

— Да ужас! Но это еще лучше, что она несовершеннолетняя. Он все отдаст, лишь бы молчали.

— Подожди ты.

Оксана странно смотрела на Гюзель.

Полякова гадала клиентке, женщине в бриллиантах, на картах таро. А та говорила ей:

— Я кретинка. Я второй день сюда добираюсь. Вчера не туда повернула и застряла в пробке. У вас прекрасная реклама. Да! Но почему мы не можем отстаивать свои права? Мы должны объединиться. И, в конце концов, почему в городе так мало знаков? Куда смотрит Лужков?

Когда она оставила деньги и ушла, Полякова села на диванчик и прислонилась к стене. Ей было плохо.

— Девственность, значит, зашить? — спросил хирург, глядя на Гюзель. — Не проблема. Раздевайтесь.

Гюзель продолжала сидеть.

— Давайте побыстрей... дев... тьфу ты, женщина, — подгонял он ее. — У меня через час плановая операция.

— Она мужчин стесняется, — пояснила Оксана. — Вообще.

— У нас дежурные только мужчины.

— Я сама, — сказала Оксана — Дай процедурную.

Хирург посмотрел на нее.

— Ты уверена?

— Перестань. Тоже мне бином Ньютона.

Оксана дала хирургу деньги. Хирург пожал плечами, взял деньги и вышел.

— Света, — позвал он операционную сестру. — Помоги Оксане в процедурной гинекологии. Она решила ненадолго вернуться в медицину.

Гюзель лежала с раздвинутыми ногами. Света надела Оксане перчатки. Та обернулась к Гюзель. Света подала шприц. Оксана постояла с поднятыми руками. Постояла-постояла, а потом взяла шприц.

Шенфельд пришел в клуб. Внутри было много народу, звучала музыка. Шенфельд походил по коридорам. Нашел выход на сцену. На сцене старперы с гитарами играли рок. Шенфельд аккуратно выглянул из-за кулисы в зал.

— Ты тут ночуешь? — спросила Оксана Гюзель, когда они зашли в кафе.

— Да, — кивнула Гюзель, открывая каптерку и садясь на свою полку.

Немножко посидев, она стала надевать перчатки.

— Ты что, убираться собралась? — спросил ее Оксана.

— Да, — кивнула Гюзель.

Оксана покачала головой. Забрала у нее перчатки.

— Сдурела? Тебе лежать надо. Я... я сама уберусь.

И стала убираться. Мыла полы. Протирала столы. Выносила из туалета ведра. Гюзель лежала с открытыми глазами.

Шенфельд скинул шапку и куртку на какой-то стул. Вышел на сцену. Заметив его, музыканты обрадовались, и тот, который был у микрофона, от радости заревел:

— Ааа!!! Уважаемая публика, вашу мать! К нам-таки пожаловал сам Витька Шенфельд! Олигархи нашли время! А кое-кто решил, что он скурвился.

Публика заревела и затопала ногами.

Шенфельд, здороваясь за руку с каждым из музыкантов, подошел к стулу, на котором лежала труба. Был еще один стул, со скрипкой. Там стоял стакан, полный почти до краев и накрытый куском черного хлеба. Шенфельду тоже принесли.

— Друзья, такого вы не видели никогда. Виктор Борисович Шенфельд, олигарх, и самолет, и самогон.

— Штрафную, — заорала публика.

Шенфельд выпил. Подошел к микрофону.

— Я не играл с тех пор, — сказал он.

Но публика кричала:

— Лалалай. Даай лалай.

Дядьки, уже сами седые, в косухах, поднимали пиво в небо и кричали:

— Давай, лалалай, шеф...

Шенфельд достал из кармана мундштук.

Взял трубу.

Барабанщик задвинул щеточками.

Шенфельд волновался. Его стало покачивать перед штангой микрофона. Он облизал губы.

— Лалай, говорите... Я попробую. Я с тех пор не занимался этой...

И началось...

Чтоб служили целый век,
чистит зубы человек.
Чтобы ноги не стоптать,
обувь надо надевать.
Чтобы утром не блевать,
надо меньше выпивать.
А шоб понять эту х**ню,
надо выпить, мать твою!!!

Если рыба не клюет,
надо место прикормить,
Если баба не дает,
надо ей цветы дарить.
Если жабу надувать,
она лопнет, твою мать!
А шоб понять эту х**ню,
надо выпить, мать твою!
Когда Энгельс и Карл Маркс
выпивали вместе шнапс,
Когда Оскар Уайльд и Шоу
выпивали в баре рому,
Верный друг Фиделя Че —
тот текилу пил вообще,
Они многую х**ню
понимали, мать твою!

И какой испанский дон
ввел у нас сухой закон?
Ничего же нынче, б**дь,
стало людям не понять!
В СССР какой гондон
ввел зачем сухой закон?
Ничего же нынче, б**дь,
стало людям не понять!

Закончил Шенфельд под раздухарившийся барабан громко и, прижав трубу к губам, начал играть. Публика выла от восторга.

«Тридцать лет группе «Подполье» — висело над сценой.

— Жив наш рок, — ревел вокалист под гитарный запил, барабанную дробь и тему, что хрипел сурдиной олигарх Шенфельд впервые за много лет. И каждый квадрат получался у него лучше.

Когда Оксана убралась и довольная собой зашла на кухню, Гюзель была там.

— Я всё, — сказала ей Оксана в спину.

Она не видела, что в руке у Гюзель был длинный нож. Гюзель обернулась и, оперев нож ручкой на стену, насадилась на него всем телом, левой стороной груди. Так, что кончик ножа вышел через спину.

— Пульс есть, — говорила по телефону «скорой» Оксана, сидя рядом на полу в кафе с Гюзель. — Я не знаю, как это может быть! Но она еще жива! — закричала в трубку Оксана.

— Господи! — упав на колени и схватив Гюзель за руку, молилась Оксана в машине «скорой помощи».

— Господи, если она выживет... я больше не буду. В монастырь уйду, — шептала она и крестилась в больнице. Пусть она выживет...

Докторица качала головой. Молодой медбрат смотрел испуганно.

Суббота

Хирург вышел в коридор и сел рядом с Оксаной.

— Умерла? — спросила она его.

— А ты как думаешь?

— Думаю, да.

— Почему?

— Я вообще не понимаю, как она жила. Между третьим и четвертым ребром. Через все сердце. Она должна была умереть сразу.

— Должна была, — кивнул хирург, — но — жива.

Оксана посмотрела в пол.

— Этого не может быть.

— Не может, — согласился хирург, давая сигарету своему ассистенту, который подошел к ним и присел рядом на корточки.

— Этого не может быть, — качала головой Оксана.

— Не может, — опять согласился хирург. — Так почему она жива?

Оксана подняла глаза и посмотрела на него.

— Потому что Бог есть?

Хирург взял свою повязку и закрыл ей лицо.

— Я очень любил, когда ты мне ассистировала. У тебя глаза в повязке красивые. Транспозиция. Сердце у нее — справа! Редко, но бывает.

Он потушил сигарету и ушел.

Бригада «скорой» везла на каталке Полякову.

Везла — спешила, потом в середине коридора остановилась и попробовав реанимацию — бросила.

— Что с ней? — спросил хирург, проходя мимо.

— Столбняк, — махнул рукой реаниматолог. — Всё, — и закрыл Поляковой глаза.

Оксана медленно шла по пустой улице, когда небо только собиралось посветлеть. Над городом висела туча.

Во дворе, мимо которого шла Оксана, тащили пианино и спорили узбеки-дворники[24].

— На фиг не нужна сейчас никому классика! — говорил один.

— Классика потому и классика, что всегда нужна, — отвечал второй.

— Ты заблуждаешься. И пытаешься быть счастливым в мире своих заблуждений.

— Классика существует в реальном мире.

— Где? — Собеседник от возмущения даже остановился. — Где, — говорил он, — твой реальный мир? Твой реальный мир — это мир твоих фантазий. Никому не нужна твоя классика, как не нужно это старое пианино. Его выкинули! Оно стояло и пылилось много лет! Оно стоит тут неделю, и никто его не забрал. И оно умрет от первого дождя! А нас выгонят, если мы его не уберем, — вот это реальный. Мир. Никому, послушай, — он перешел на шепот, — никому не нужны фантазии. И классика!

Второй подвинул свой угол пианино к заборчику, снял перчатки. Поднял крышку.

— Если кому-то надо, я сегодня же уезжаю домой и буду преподавать музыку до конца своих дней. Я клянусь! — сказал он. — Я клянусь перед богом и людьми!

— Перестань, — попросил его товарищ. — К чему этот пафос? Тут нет никого!

Второй резко снял — почти вырвал — переднюю крышку инструмента и нижнюю, прикрывающую деку. «Прости», — сказал он клавишам и закрыл глаза, собираясь...

И заиграл ранним утром, когда самый сон. Заиграл 3-ю часть 17-й сонаты Бетховена[25].

Окна во дворе загорелись — народ просыпался посмотреть. Кто-то орал: «Прекратите безобразие! Дайте поспать в субботу!» Какой-то подрос-

[24] Весь диалог происходит на узбекском. Мы понимаем только отдельные слова. «Пафос», к примеру. Важно, чтобы пока один из них не сел играть, мы даже подумать не могли, что это возможно.

[25] Tempest sonata («Буря»).

ток высунулся в окно с телефоном и снимал, как человек в оранжевом играл.

Кто-то кричал:

— Я милицию вызываю!

— Что он делает? — спросил русский водитель, выходя из машины.

— А! — махнул рукой дворник. — Спорит с богами. Мстит за то, что у него нет денег учиться в консерватории.

— Завязывай, — крикнул тому водитель.

Концерт прекратился тогда, когда внезапно и резко пошел ливень. Вода заливала клавиши, молоточки и струны.

Дворник снял кепку и закричал жителям, а может, небу:

— Я что? Плохо играю? Идите в жопу!

Оля, проснувшись, смотрела через окно кухни, как дворники корячились с инструментом.

Варила себе кофе.

На кухню вышел Егор.

— Привет, — сказал он.

— Здравствуй, — кивнула Ольга.

— Пить хочу, — виновато объяснил Егор.

Ольга достала стакан и налила ему воды. Он стал пить. Она смотрела, как он пьет.

— Спасибо, — сказал он и не знал, куда поставить стакан.

— Давай, — протянула она руку.

Он отдал ей стакан и вышел из кухни. Она смотрела ему вслед и не видела, как выкипает кофе.

Дворники с помощью выскочившего водителя подхватили пианино, закинули его в машину и уехали. Через арку, где стояла Оксана.

— Тебе грустно? — тронула ее за плечо Лена, которая вышла клеить афиши.

— Да, — кивнула Оксана.

— Хочешь, я буду тебя любить? — спросила Лена и протянула руку.

— Подожди, когда дождь закончится, — просил Антон. — Куда ты пойдешь?

— Я пойду, — не согласилась Ольга.

Она стояла с чемоданом в коридоре.

— Возьми, — протянул ей деньги Антон.

— Спасибо, — ответила она.

— До свидания, — улыбнулся Егор, выходя из комнаты.

Не ответив ему, Ольга ушла.

Дверь в каморку открылась.

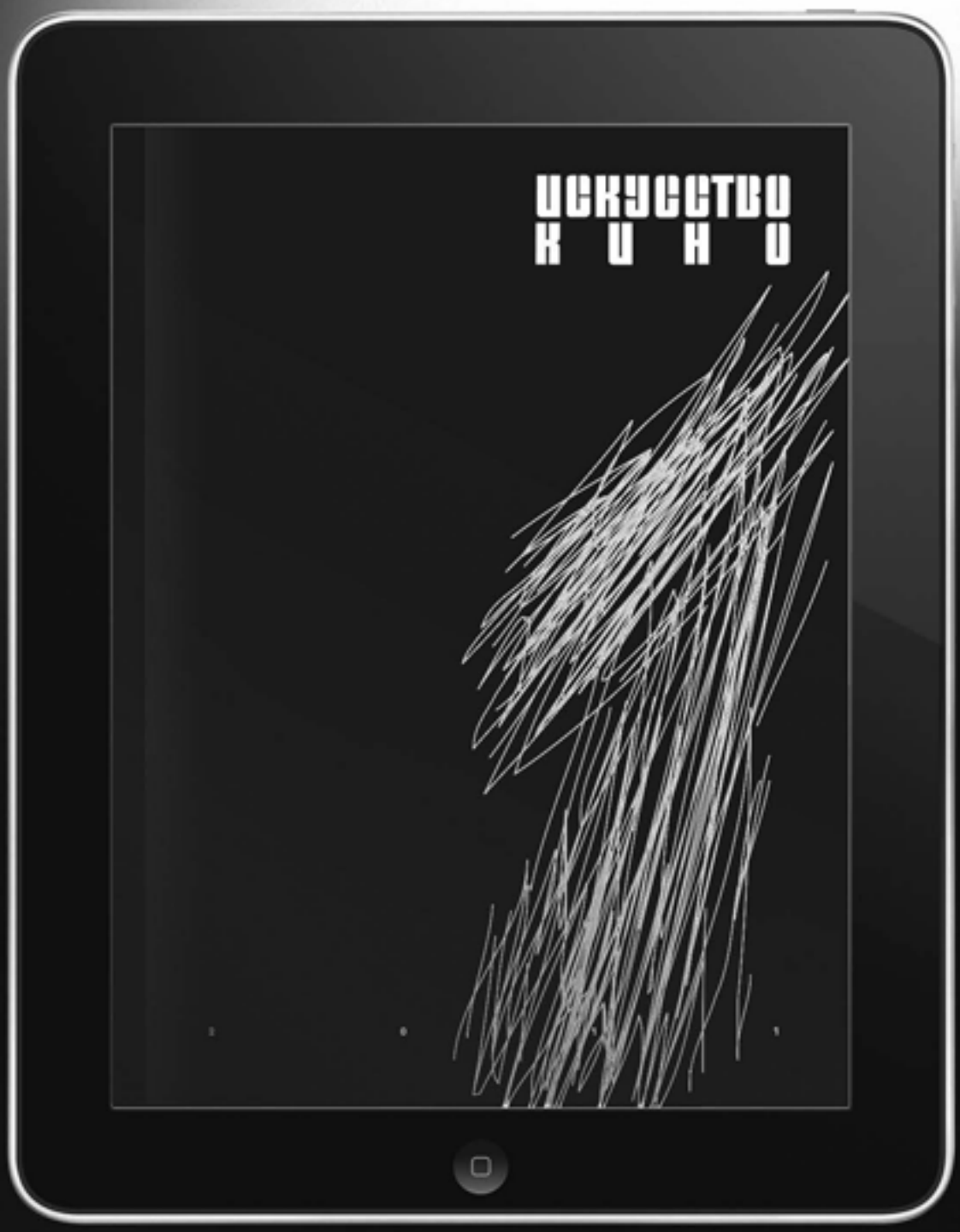
— Ведро тут, — говорил менеджер-индус на плохом английском. — Тряпки, моющие средства. Вот тут висит перечень. — Он показал пальцем. — Ты сама должна следить за тем, чтобы они...

Он говорил и говорил еще что-то...

Ольга в платье уборщицы внимательно слушала и кивала.

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

В НОВОМ ФОРМАТЕ



СВЕЖИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА
ЕЖЕМЕСЯЧНО ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ

Оформите электронную подписку на нашем сайте и читайте «Искусство кино» в новом формате на iPad и других электронных устройствах

www.kinoart.ru

Аннотации научных статей

Инна Кушнарева. Что угодно, только не ТВ

Автор анализирует новые тенденции в развитии телевидения, появление сериалов нового формата, а также рост интереса зрителей к новой, качественной телепродукции. В статье подробно рассматриваются само понятие «качественное телевидение», ставшее одним из ключевых в медийной теории последних двух десятилетий, а также социокультурные, экономические и технологические предпосылки, в результате которых сформировался этот феномен.

Качественное телевидение, формат, медийная теория, сериал, социокультурные предпосылки

Зинаида Миркина. «Плетью моей души не достать»

В статье анализируется многосерийный фильм Николая Досталя «Раскол». Автор отмечает, что установка режиссера на объективность отчасти мешает художественной цельности произведения, нарушая его единый ритм, настроение. Подробно рассматриваются основные аспекты произведения — исторические, философские, религиозные, гуманистические.

«Раскол», объективность, художественная цельность, исторические аспекты, гуманистичность

Катя Тарханова. Залив ангелов

Рецензия на телесериал «Морские дьяволы». Тщательно анализируя структуру, сюжетные схемы, механизмы их построения, образы, своеобразную идеологию и саму ткань сериала, критик исследует эволюцию российской сериальной индустрии в целом. «Морские дьяволы», по мнению автора, — сериал, свидетельствующий о том, что телевидение постепенно начинает разговаривать со зрителем на равных.

«Морские дьяволы», сериальная индустрия, эволюция, сюжетные схемы, зритель

Ольга Ганжара. Миф об Универе

Рецензия на телесериал канала ТНТ «Универ». Сериал, выстроенный практически в формате реалити-шоу, представляет собой оформленный в системе зрительского сознания миф, движущей силой мифологической истории «Универа» является КВН-дискурс. Реализуемая в «Универе» новая мифология становится цельной системой, в терминологии которой формируется и проявляет себя современное молодежное социокультурное пространство и развивается новая система общественного сознания.

«Универ», реалити-шоу, миф, КВН-дискурс, социокультурное пространство

Нина Спутницкая. Универшкола

В статье анализируется молодежный сериал «Физика или химия». Критик обращается к предыстории знакомства постсоветского зрителя с молодежными сериалами, затрагивающими остросоциальные темы, прослеживает развитие самого формата, процесс тиражирования на российском ТВ грифа «школа», ставшего брендом, а также ряд актуальных тем и аспектов, за счет которых сериал «Физика или химия» оказался заметным явлением в телевизионном пространстве.

«Физика или химия», остросоциальные темы, тиражирование, школа, клише, актуальные темы

Владимир Колотаев. Путеводитель по Южному парку

Автор исследует популярный мультипликационный сериал «Южный парк», скрытые в нем смыслы и подтексты, его социокультурный, политический, фило-

софский и прочие аспекты. В частности, сериал анализируется в контексте модели карнавального развития культуры М.М.Бахтина.

«Южный парк», социокультурный аспект, массовая культура, структура карнавала, Бахтин

Сергей Эрлих. Новые декабристы

Автор исследует эволюцию декабристского мифа в отечественной истории, причины его витальности, а также процесс становления декабристской метафоры как крайне плодотворной и эффективной имидж-модели. Данный феномен также рассматривается в контексте дела Ходорковского, фигура которого стала особенно значима для интеллектуальной элиты, для тех, кто формирует и пропагандирует образы будущего.

Декабристский миф, метафора, имидж-модель, Ходорковский, образы будущего

Катя Тарханова. Вояж к отеческим гробам

Рецензия на фильм «Риэлтор» Адильхана Ержанова, представителя нового поколения казахских режиссеров. Подробно анализируя поэтику, драматургию, визуальную ткань картины, критик утверждает, что «Риэлтору», несмотря на киноцентричную динамику, самоиронию и эклектичность, не удается вырваться из схематизма первичных человеческих импульсов, а драматургия, местами перенасыщенная пафосом, оказывается заметно слабее режиссуры.

«Риэлтор», Адильхан Ержанов, техногенная культура, традиции постмодерна, киноцентричная динамика, схематизм

Ульви Мехти. Вернемся к нашим баранам

Рецензия на дебютную картину Родиона Исмаилова «Кочевье». Критик анализирует процесс отражения в фильме архаичного уклада жизни кочевых пастухов Азербайджана, фиксацию духа эмпиризма, отражающего определенный вектор времени. На материале фильма автор исследует архетипическую структуру, философские мотивы и эстетику, выраженную в традиционалистском укладе жизни конкретной этногруппы.

«Кочевье», Родион Исмаилов, архаичный уклад жизни, дух эмпиризма, вектор времени, этногруппа

Елена Стишова. Последний зубр

В статье анализируется картина Фархота Абдуллаева «Презумпция согласия». По мнению критика, режиссер нарушает сразу два табу постсоветского кино: социальность и морализм. Оба дискурса маркируются здесь как постыдное советское наследие, от которого нужно избавляться. Критик отмечает актуальные смыслы и глубинные мотивы, отраженные в картине, где, по сути, пересеклись главные драмы постсоветского общества.

«Презумпция согласия», Фархот Абдуллаев, табу, социальность, морализм, дискурс

Дмитрий Десятерик. Дыши

Рецензия на документальный фильм «В ад и обратно» Данфунга Денниса. Критик отмечает уникальную объективистскую манеру режиссера, наблюдающего за молодым американским сержантом — на фронте и дома. Мастерски используя флэшбэки, режиссер постепенно размывает грань между войной и мирным временем, родным городом сержанта и Афганистаном, подчеркивая напряжение нарастающей паранойи героя, для которого прошлое обращено в мучительное здесь и сейчас.

«В ад и обратно», Данфунг Деннис, флэшбэк, размывание грани, паранойя, объективизм

Николай Пальцев. «Кино — это смятение ума...»

Статья исследует творчество признанного мэтра авторского кино — режиссера Вернера Херцога, ретроспектива фильмов которого прошла в рамках 33-го Московского МКФ. Автор анализирует сложный жизненный путь режиссера, выведший его на путь кинематографа, мотивы, ставшие определяющими в его творчестве: изгойство, конфронтация человека и природы и т.д. На примере конкретных картин прослежен уникальный путь развития Херцога как художника и поэта от кинематографа, а также причудливую эволюцию присущего ему оригинального киноязыка.

Вернер Херцог, ММКФ, изгойство, человек и природа, эволюция киноязыка

Александр Павлов. Культура культа

Автор исследует понятие «культовое кино», причины возникновения этого феномена, критерии, по которым те или иные картины обретают соответствующий статус, различия в восприятии культового кино на Западе и в России. По мнению автора, чтобы в полной мере понять истоки «культовости» произведения, необходимо исследовать историю и контекст его возникновения. Автор также анализирует феномен эксплуатации режиссерами самого духа «культа».

Культовое кино, статус, критерии, контекст, эксплуатация

S U M M A R Y

Inna Kushnaryova

Whatever You want but TV

New trends in TV production, arrival of TV-series of new format as well as growth of the viewers' interest towards fresh quality stuff are treated. The notion of «quality television» is analyzed as the key one in the recent media theory, and sociocultural, economic and technological premises that have launched this phenomenon.

Quality television, format, media theory, TV-series, sociocultural premises

Zinaida Mirkina

«My soul is ungetable for a stulk»

DISSIDENCE by Nikolai Dostal' is analyzed. It's noted that the helmer's guideline aimed at objectivity hinders the artistic wholeness of the TV-series, breaking its unified rhythm and mood. Also the major historic, philosophic and humanistic aspects of the series are treated.

DISSIDENCE, Nikolai Dostal, objectivity, artistic wholeness, historic, philosophic and humanistic aspects

Katya Tarkhanova

Angels' bay

Review of SEA DEVILS TV-series. Evolution of Russian TV-series production is treated through their structure, subject matter, mechanisms of composition, imagery, ideology and texture. The author arrives at the conclusion that the series in question testify to the fact that TV gradually starts to communicate with the auditorium on equal terms.

SEA DEVILS, TV-series production, evolution, subject matter, auditorium

Olga Ganzhara

Myth of Fac

FAC TV-seies (TNT) is reviewed. Though practically composed as reality-show it is actually a myth shaped in the system of the viewers' consciousness driven by KVN-discourse. The new mythology realized with FAC becomes a whole system; through its terminology it is being shaped and manifests itself in contemporary young sociocultural space and a new system of social consciousness develops.

FAC, reality-show, myth, KVN-discourse, sociocultural space

Nina Sputnitskaya

Universchool

New youth TV-series PHYSICS OR CHEMISTRY is analyzed. Prehistory of acquaintance of post-soviet viewers with the genre, its evolution and replication of the mem «school» as well as a number of actual topics and aspects which serve to make the series a remarkable event are considered.

PHYSICS OR CHEMISTRY, actual topics, replication, school

Vladimir Kolotayev

Guide around SOUTH PARK

The popular animated series is investigated, its hidden senses and undertext, sociocultural, political, philosophic and other aspects against the Mikhail Bakhtin's theory of carnivalization are discovered.

SOUTH PARK, sociocultural aspect, popular culture, carnivalization, Bakhtin

Sergei Erlikh

New Decembists

Evolution of the myth of Decembrists in Russian history, reasons for its vitality and the process of shaping of the Decembrists' metaphor as extremely fruitful and effective image model are considered. The phenomenon in question is also considered in the context of Khodorkovsky's case, whose figure has become especially significant for the intellectuals who form and promote images of the future.

The myth of Decembrists, metaphor, image model, Khodorkovsky, images of the future

Elena Stishova
Postscriptum
Opus of an epical portrait
Review of Nana Dzhanelidze's IS THERE A THEATRE (Georgia).

Katya Tarkhanova
Voyage to the fatherly graves
Review of Kazakh new generation's helmer Adilkhan Yerzhanov's REALTOR. When analyzing the picture's poetics, dramaturgy and visuality, the critic argues, that in spite of film centrical dynamics, self-irony and eclecticity, it cannot break through schematism of primordial human impulses, and, partially oversaturated with pathos, it appears much weaker then helming.
REALTOR, Adilkhan Yerzhanov, man-made culture, traditions of Postmodern, film centrical dynamics, schematism

Ulvy Mehkti
Let's get back to the muttons
Review of the newcomer Rodion Ismailov's CAMPING GROUND. The critic treats the reflection of archaic way of life of the camping shepherds in Azerbajan; fixing the spirit of empirism which mirrors a certain time vector. Archetypes, philosophic motives and aesthetics expressed in the traditionalist mode of life of the certain ethnic group are also considered.
CAMPING GROUND, Rodion Ismailov, ethnic group, archaic way of life, spirit of empirism, time vector

Elena Stishova
The last wisent
Farkhot Abdullaev's PRESUMED CONSENT is reviewed. The critic argues that the helmer breaks two taboos of the post-soviet cinema, that are social character and didacticism. Both discourses are marked here as disgraceful soviet legacy which should be avoided. Actual senses and deep motives, reflected in the picture, where the major post-soviet society dramas intercrossed, are analyzed.
PRESUMED CONSENT, Farkhot Abdullaev, taboo, sociality, moralism, discourse

Dmitry Desyaterik
Breathe
Danfung Dennis' documentary HELL AND BACK AGAIN's review. The unique objectivist manner of the director, watching a young American sergeant at war and home, is analyzed. Masterfully using flashbacks the helmer gradually washes away the border between war and peace, the hero's native town and Afganistan, stressing pressure of the surging paranoia of the protagonist, for whom the past appears a painful reality.
HELL AND BACK AGAIN, Danfung Dennis, flashback, washing away the border, paranoia, objectivism

Nikolai Paltsev
Cinema is a turmoil of the soul...
Creative work of Werner Herzog, whose Retrospective was shown at the 33rd Moscow International film festival is considered. The complicated life circumstances and dominant motives of his films are analyzed, such as marginality, confrontation of man and nature, etc. Unique film language in its whimsical evolution is also treated.
Werner Herzog, MIFF, marginality, man and nature, evolution of film

Mikhail Rudnitsky
The voice of his own
Portrayal of Mark Bernes.

Alexander Pavlov
Culture of cult
The notion of cult movies is considered: reasons and sources of its origin, criteria for getting this status, differences in comprehension of cult movies in the West and in Russia. The author argues, that to fully understand the reasons for this status one should explore history and context of its origin. Phenomenon of exploitation of the very spirit of «cult» is also analyzed.
Cult movies, status, criteria, context, exploitation

Sergei Fomenko
Love and degradation
«Bad biology» of Frank Henenlotter in the context of freak culture.

Manoel de Oliveira:
«The real memory is life»

Elena Korolkova
Moscow...
A script.

Andrei Migachyov
Cleaning
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 06.12.11. Подп. к печати 20.12.11
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 13064. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Россохранкультурой. Реклама

20:00 понедельник - четверг

«ИНТЕРНЫ» - комедийный сериал на телеканале ТНТ. Все персонажи сериала вымышлены.

Индекс 70402

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Павел Финн о сценарном мастерстве

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЧАРЛИ КАУФМАН
ААРОН СОРКИН
СТИВЕН СПИЛБЕРГ
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Сергей Эйзенштейн. АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ
Федор Бабенко. СОРОК ПЯТЫЙ
Елена Долгопят. ТОЧНОЕ ВРЕМЯ
Роман Корнеев. БОМБИСТ
Николай Железняк. ОДИН В ПОЛЕ

2 0 1 1